LES MAITRES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. ÉDOUARD SCHNEIDER

BOTTICELLI

PAR

JACQUES MESNIL

CENT DOUZE PLANCHES

1012

PARIS

ALBIN MICHEL, ÉDITEUR

22, RUE HUYGHENS, 22

BOTTICELLI

4° V
10746
(9)

R 89795
microfilm

D. L.
09838 - 8-8-39
- A -

mf 6312

LES MAITRES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. ÉDOUARD SCHNEIDER

BOTTICELLI

PAR

JACQUES MESNIL

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS

PARIS
ALBIN MICHEL, ÉDITEUR
22, RUE HUYGHENS, 22

JUSTIFICATION DU TIRAGE

20 exemplaires sur hollande Van Gelder, numérotés en chiffres romains de I à XX ;

1650 exemplaires sur papier alfa, numérotés en chiffres arabes de 1 à 1650.

EXEMPLAIRE N° 365

DROITS DE TRADUCTION ET DE REPRODUCTION RÉSERVÉS
POUR TOUS PAYS.
COPYRIGHT 1938 BY ALBIN MICHEL.

A CLARA

CE LIVRE QUE NOUS
AVONS VÉCU ENSEMBLE.

PRÉFACE

Ceci n'est pas le livre dont j'avais conçu l'idée première à vingt ans devant les Botticelli de la National Gallery et dont le plan s'était amplifié et précisé au cours de mes années de jeunesse, passées presque entièrement en Italie. Ce livre devait embrasser toute la vie florentine de la seconde moitié du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^, vue à travers l'âme émotive d'un grand artiste qui a été plus ou moins directement mêlé à tous ses événements. Ce vaste projet, dont j'avais poussé assez loin déjà la réalisation pendant les années 1900 à 1906 où j'ai vécu presque constamment à Florence, a été interrompu par d'autres travaux sans que j'aie jamais cessé d'en poursuivre l'élaboration. La période de désarroi économique et de régression dans tous les domaines de l'esprit qui suivit la guerre devait rendre impossible, sous la forme où je l'avais conçu, un dessein aussi ambitieux.

Si je reprends aujourd'hui le sujet dans le cadre d'une monographie qui traite surtout de l'artiste et de son œuvre, c'est dans l'espoir qu'il y restera assez de l'esprit de ma première entreprise pour que l'on y sente directement l'atmosphère de l'époque et que la familiarité que j'ai eue pendant tant d'années avec les contemporains de Botticelli, dont j'ai partagé la vie sans jamais prétendre les mesurer à l'aune des préjugés de mon époque, anime leurs figures aux yeux du lecteur.

Chaque ouvrage qui implique la mise en jeu d'un tel complexe d'éléments humains présuppose l'aide de nombreux collaborateurs bénévoles, qui, volontairement ou sans le savoir, apportent à l'auteur des documents et des

suggestions, ou le mettent en rapport intime avec le milieu social qu'il étudie. Je voudrais remercier ici tous mes collaborateurs, ceux qui ont contribué à former ma vision du sujet, comme ceux qui m'ont aidé directement dans mon travail.

Parmi les premiers je me rappelle tout d'abord l'exquise famille paysanne auprès de laquelle j'ai vécu des années durant sur les contreforts du Monte Morello, où j'avais sous les yeux l'incomparable paysage de Florence et de la plaine de l'Arno, dont se sont tant inspirés les peintres du XV^e^ siècle : c'est à elle surtout que je dois d'avoir compris et aimé l'âme des vieux Florentins.

Puis mon souvenir va à l'ami défunt, au compagnon de ces belles années toscanes, à Aby Warburg, dont l'esprit pénétrant ne se contentait pas de la contemplation esthétique et cherchait derrière les œuvres ce qu'elles pouvaient lui révéler de la vie de ceux qui les commandaient et de ceux qui les exécutaient : je lui dois l'incitation à ces recherches patientes dans les archives, si révélatrices pour ceux qui les abordent avec d'autres visées que l'archiviste bureaucrate ou l'aspirant " docteur ".

Je me vois aussi explorant les petites églises de la campagne florentine en compagnie de Giovanni Poggi alors tout jeune, mais qui était déjà l'infatigable chercheur à qui nous devons tant de documents précieux sur les artistes de la Renaissance.

A la gratitude qu'éveillent en moi ces souvenirs déjà lointains, s'ajoute celle que je dois aux amis récents qui m'ont facilité l'élaboration de cet ouvrage tel que je le livre au public : à Fritz Saxl et à Gertrud Bing, qui ont mis à ma disposition, en me faisant profiter de leurs recherches, les trésors de la Bibliothèque Warburg, naguère à Hambourg, aujourd'hui à Londres; à Lionello Venturi, à qui je dois beaucoup, notamment pour la connaissance des collections américaines, que je n'aurai jamais la possibilité d'aller visiter ; enfin à Mary Pittaluga qui, avec une complaisance inlassable, m'a facilité bien des recherches et m'a dispensé de voyages à Florence, que je ne puis plus hélas ! faire aussi souvent qu'autrefois.

I

L'ENFANCE

Sandro ou Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi[1], plus connu sous le nom de Botticelli, naquit selon toute probabilité en 1444 ou au début de 1445[2]. Il était fils d'un tanneur, qui habitait alors au Borgo Ognissanti, entre l'église d'Ognissanti et la via Nuova (aujourd'hui « del Porcellana »), et plus précisément occupait la deuxième maison à partir du cimetière de l'église, correspondant à celle qui porte à présent le numéro 28[3].

Les seules ressources de la famille provenaient du travail du père ; elle ne possédait rien que les meubles et les ustensiles nécessaires, sans doute des plus simples ; la maison même ne lui appartenait pas, elle la louait moyennant 10 florins l'an. Le père de Botticelli était de la classe de ces artisans qui vivaient petitement du produit de leur labeur, n'avaient pas de droits politiques, mais en compensation avaient peu de charges. L'État les consi-

dérait comme dénués de biens, car leur avoir, tout compte fait, se chiffrait par une somme négative : on attribuait à chaque membre de la famille la valeur d'un capital de 200 florins à déduire du capital positif constitué par les maisons, les terres, les marchandises, les inscriptions au livre de la dette publique, etc... Notez que la maison d'habitation et son mobilier n'étaient pas considérés comme biens imposables. D'autre part, les familles florentines étaient d'ordinaire très nombreuses. On conçoit que, dans ces conditions, la plupart des artisans subsistant grâce au travail de leurs mains, classe à laquelle appartenaient les artistes, aient été mis au nombre des citoyens privés de toute fortune et par suite exempts d'impôts. La loi interdisait de les taxer sans leur consentement et de les contraindre à payer plus qu'ils ne voulaient. Généralement on fixait leur part de contribution à la modique somme de trois sous-or.

Aussi loin que permettent de remonter les données du cadastre (1427), nous trouvons les conditions de fortune de la famille de Botticelli semblables à ce qu'elles étaient vers sa naissance. Le gain du père suffisait sans doute à peine à le nourrir, lui, sa femme et ses nombreux enfants.

Sandro paraît avoir été le dernier né de la famille. Lorsqu'il naquit, son père avait atteint la cinquantaine, sa mère avait environ quarante ans. Nous connaissons les noms de sept autres enfants, dont trois seulement survécurent : Giovanni, Antonio et Simone. Au commencement de 1447, d'après la déclaration du père, Giovanni, l'aîné des fils, avait vingt-cinq ans ; l'une des filles, Maddalena, vivait encore et était âgée de six ans. En sus de ses propres enfants, Mariano avait dans sa maison deux de ses nièces, Zenobia (qu'il semble avoir recueillie par charité), âgée de vingt et un ans, et Piera, de treize ans.

Le quartier où Botticelli fit ses premiers pas, quartier qu'il

habita par la suite presque constamment, a complètement perdu son ancien caractère[1]. La prolongation du Lungarno, la démolition des murs d'enceinte, la création de rues nouvelles bordées de bâtisses modernes, lui ont enlevé ce qui lui en restait encore au milieu du siècle dernier.

En aval du Ponte alla Carraia, les maisons bordaient immédiatement l'Arno. Le mur se séparait du fleuve à peu près à la hauteur du barrage et se prolongeait dans une direction parallèle au Borgo Ognissanti jusqu'à la hauteur de la porta al Prato. Il était percé, en correspondance de l'actuelle via Curtatone, d'une petite porte appelée porticciola del Prato. Celle-ci donnait au XV^e^ siècle sur des terrains incultes, parsemés d'arbres et de buissons qui poussaient au hasard jusqu'aux berges du fleuve, couvertes de galets. Ils formaient entre l'Arno et le Mugnone, qui longeait alors les murs, alimentant les fossés, et avait son embouchure en amont de l'actuel parc des Cascine, une presqu'île dénommée « Sardigna », assez mal famée, où l'on voyait souvent pourrir en plein air des bêtes mortes, pâture des corbeaux. Un canal destiné à mettre en mouvement des moulins, dont plusieurs servaient à fouler le drap, courait parallèlement au Borgo, traversant à ciel ouvert la place d'Ognissanti (aujourd'hui place Manin) et suivant la rue qui avait conservé jusqu'au XIX^e^ siècle le nom de via della Gora (aujourd'hui via Montebello). Ce canal était bordé de modestes bâtisses, qui avaient été construites pour servir au travail de la laine et du drap. Les moines Umiliati, qui passent pour avoir enseigné aux Florentins certains procédés de la fabrication du drap, avaient, au XIII^e^ siècle, reçu en concession de la République de très vastes terrains en cet endroit et possédaient encore l'église et le couvent d'Ognissanti.

Cette église, où Botticelli devait peindre une de ses plus belles œuvres, n'avait point l'aspect que lui ont donné les trans-

formations opérées par les Franciscains à la fin du XVI^e siècle. Elle était de style gothique et l'on peut encore reconnaître aux murs latéraux, extérieurement, la trace des anciennes fenêtres ogivales. A en croire un écrivain d'époque ultérieure, c'était une des plus laides églises de Florence et elle n'était même point dallée. A droite, au-dessus de la clôture du cimetière, des cyprès s'élevaient, sombres, élancés et nets. L'herbe poussait sur la place ; le Borgo ressemblait à un chemin de campagne. Il débouchait vers l'ouest dans un large espace libre de forme quadrangulaire, limité de deux côtés par les murs de la ville que perçait, en prolongation du Borgo, la Porta al Prato. Cet endroit lui-même portait le nom de Prato (pré) d'Ognissanti. C'était un lieu de divertissements populaires, où les joyeuses compagnies d'artisans, dénommées *potenze*, donnaient leurs fêtes, joutes comiques, feintes batailles, ou ces combats à coups de pierre, qui par l'excitation du jeu devenaient si souvent meurtriers. « L'empereur du Prato » possédait la dignité la plus élevée dans ces sociétés où le peuple se plaisait à s'attribuer les titres distinctifs d'un pouvoir dont il était privé.

Le quartier qui s'étendait entre le Ponte alla Carraia et la Porta al Prato était d'aspect assez pauvre. Bien qu'il n'eût déjà plus, au point de vue de la fabrication des draps, l'importance qu'il avait eue, on y trouvait encore bon nombre de tisserands et autres artisans dépendant de l'Arte della Lana (corporation comprenant tous les métiers s'occupant de travailler la laine et d'en confectionner des tissus).

Il y avait peu d'artistes parmi les habitants de ce coin de Florence, et même ceux qui y demeuraient avaient le plus souvent leur atelier en quelque endroit plus fréquenté de la ville. Un seul d'entre eux est resté célèbre : l'orfèvre Tommaso Finiguerra (mort en 1464).

Nous ne savons rien de précis touchant l'enfance de Botticelli. Vasari nous dit que son père le fit instruire dans toutes les matières qu'il est d'usage d'enseigner aux enfants avant de les mettre à l'atelier; et il ajoute : « Bien qu'il apprît aisément tout ce qu'il voulait, il n'était jamais satisfait et ne se plaisait à aucune école... : de telle sorte que son père, lassé d'un esprit si fantasque, en désespoir de cause le mit en apprentissage chez un orfèvre de sa connaissance, appelé Botticello, maître très compétent dans son art ».

Mais nous ne pouvons accorder aucune créance à ces dires de Vasari : comme nous aurons encore l'occasion de le constater, sa *Vie de Botticelli* n'est qu'un conte à tendance moralisatrice[5], ayant pour but de montrer où mène le manque d'ordre, de prévoyance, de savoir-faire, l'absence des qualités grâce auxquelles lui, Vasari, était parvenu : il fallait, pour l'économie du récit, que Botticelli apparût dès l'enfance comme un esprit indiscipliné et qu'il finît misérable et paralysé. Et quant aux faits, on ne connaît pas d'orfèvre du nom de Botticello, mais Botticello (« Tonneau ») était le surnom de Giovanni, le frère aîné de Botticelli, et c'était le second frère, Antonio, qui était orfèvre. Le seul renseignement que nous ayons sur Botticelli enfant nous vient de la déclaration cadastrale de son père de février 1458 : « Sandro, mon fils, âgé de treize ans, apprend à lire et n'est pas en bonne santé »[6]. D'après cela, Sandro, enfant maladif, né de parents ayant déjà dépassé la pleine force de l'âge, aurait été fort en retard dans ses études, car on apprenait à lire beaucoup plus tôt, et à cet âge les enfants étaient généralement à la *scuola d'abbaco*, où l'on enseignait, à ceux qui devaient exercer un métier ou faire le commerce, l'usage des poids et des mesures, la valeur des

monnaies, le calcul : en un mot, tout ce qui était nécessaire à la solution des problèmes qu'ils pouvaient rencontrer dans la pratique courante.

La famille habitait alors via della Vigna (nuova) une maison appartenant aux Rucellai; elle louait de plus une maison de campagne à Careggi, et le père avait sa tannerie à côté du Ponte Santa Trinita, sur l'autre rive de l'Arno. Le fils aîné Giovanni était courtier de rentes de l'État *(sensale di monte)*; il s'était marié depuis peu et selon l'usage de l'époque, usage qui persiste encore chez les paysans, il continuait à habiter sous le toit paternel. Simone, le troisième fils, dont nous parlerons encore par la suite, était à Naples avec Paolo Rucellai, probablement pour s'initier au commerce des draps.

Le temps était venu pour le cadet, Sandro, de choisir une carrière. Sans doute ses dispositions ne tardèrent point à se manifester : rien n'était plus favorable à l'éclosion d'une vocation artistique que l'atmosphère de Florence à cette époque.

Depuis un demi-siècle, Florence était en pleine fermentation créatrice : elle formait le principal centre d'élaboration de l'art qu'évoque pour nous le terme Renaissance. Et ses artistes avaient bien l'impression de renouer les liens avec un passé qui leur appartenait, de retrouver une tradition interrompue dont un bâtiment comme le Baptistère, leur ancienne cathédrale, leur paraissait un témoin vivant. Ce monument, mis sous la protection de saint Jean, le patron de Florence, et qui avait été primitivement un temple de Mars, était sous la surveillance de l'*Arte di Calimala*, corporation des marchands, naguère la plus puissante d'entre les corporations florentines : elle venait de l'orner d'une nouvelle porte de bronze doré, œuvre de Ghiberti, où l'imitation de l'antique s'alliait à l'esprit anecdotique de l'école siennoise et à l'étude des méthodes de perspective récemment créées.

Botticelli put admirer dès son enfance cette porte qui avait été mise en place en septembre 1452 : il ne devait pas oublier la grâce de certaines de ses figures de femmes. En face, s'élevait Santa Maria del Fiore, la nouvelle cathédrale, couronnée par le dôme de Brunelleschi, qui tendait sa silhouette hardie au-dessus de la ville ; le grand constructeur qui s'y était révélé avait réalisé ailleurs, à l'hôpital des Innocents, à la chapelle des Pazzi, à l'église San Lorenzo, encore en cours de construction d'après ses plans, des conceptions qui lui étaient propres, et créé le style architectural qui devait prédominer à Florence pendant tout le siècle. La même ardeur constructive animait les particuliers : le palais bâti par Michelozzo pour Côme de Médicis, et qui resta le modèle des palais florentins jusqu'à la fin du XV[e] siècle, était achevé. Ce chef effectif de l'État, qui dépensait une fortune en constructions, non seulement pour lui, mais aussi pour des corporations religieuses, et se faisait une popularité en donnant du travail à tant de gens, paraît avoir su distinguer les meilleurs d'entre les artistes contemporains. Ses relations familières avec Donatello sont bien connues. Le vieux maître, qui avait déjà travaillé à la décoration de son palais et de ses jardins, entreprit pour lui, vers l'époque qui nous occupe, sa dernière grande œuvre : les bas-reliefs tumultueux des chaires de San Lorenzo. Au nombre des peintres qu'avait employés Côme se trouvaient Andrea del Castagno, artiste génial, mort à trente-quatre ans en 1457, dont l'œuvre ne devait pas être sans influence sur l'art de Botticelli, et Fra Filippo Lippi, qui allait être son maître.

Nous ignorons la date à laquelle Botticelli entra dans l'atelier de Fra Filippo. Nous ne savons pas non plus si sa vocation le détermina immédiatement à choisir la carrière de peintre, ou s'il fit d'abord un stage dans l'orfèvrerie, comme l'affirme Vasari, qui ne fait probablement ici qu'appliquer au cas de Botticelli l'une de

ses idées générales, sans qu'aucun fait précis l'y autorise. Assurément Botticelli pouvait aisément entrer en contact avec la corporation des orfèvres; son frère Antonio, qui avait une quinzaine d'années de plus que lui, y était ouvrier, mais il ne s'établit à son compte qu'en 1462 et l'on ne sait pour qui il travailla jusque-là[1]. A l'heure où nous sommes, un jeune maître se distinguait dans cet art en attendant de devenir l'un des artistes les plus célèbres de son pays, aussi comme sculpteur en bronze et comme peintre : Antonio Pollaiuolo. De 1457 à 1459, il faisait pour la grande croix d'argent du Baptistère (conservée aujourd'hui au Museo dell' Opera del Duomo) de fins bas-reliefs (jadis émaillés) où l'on trouve déjà son dessin nerveux et tendu et les plis cassants de ses draperies, qui l'apparentent à Andrea del Castagno, mais révèlent aussi le ciseleur. Botticelli devait prendre plus tard contact avec cet art, mais il ne semble pas qu'il ait participé à son éducation première.

II

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE

Filippo Lippi était né vers 1405 dans une petite rue pauvre, qui a gardé son ancien nom de via Ardigliona, à l'ombre du couvent des Carmes *(il Carmine)*. Son père, Tommaso di Lippo, était boucher. Dès l'âge de huit ans, nous trouvons Filippo au Carmine; à quinze ans il prenait l'habit, et après un an de noviciat faisait profession le 8 juin 1421.

Il est probable que la vocation artistique du jeune homme se manifesta assez vite et qu'elle ne fut pas contrariée : les moines artistes étaient nombreux à cette époque; deux furent célèbres comme peintres à Florence dans la première moitié du XV^e^ siècle : Lorenzo Monaco et Fra Angelico. Il *y* a tout lieu de croire que c'est chez le premier que Filippo Lippi commença son apprentissage : on retrouve dans son œuvre des traits qui l'apparentent à l'école siennoise d'où était issu Lorenzo Monaco, et ce courant

siennois profond subsistera plus tard dans l'œuvre de son élève Botticelli.

Après la mort de Lorenzo Monaco, c'est-à-dire peu après 1422, Fra Filippo put achever son éducation sous la direction ou sous l'influence de Fra Giovanni da Fiesole (Beato Angelico) que rappelle une de ses œuvres de jeunesse, le tondo figurant l'Adoration des Mages dans la collection Cook à Richmond. En 1427, alors qu'il séjournait encore au couvent des Carmes, Fra Filippo assista, pour ainsi dire, à la création du chef-d'œuvre de Masaccio, la décoration de la chapelle Brancacci dans l'église du couvent : il en fut profondément, sinon immédiatement, impressionné, comme on le peut constater par ses œuvres ultérieures et spécialement par les deux premières dont nous connaissions la date : la Vierge à l'Enfant du Musée de Corneto Tarquinia (1437) et le tableau d'autel peint de 1437 à 1439 pour la chapelle Barbadori à Santo Spirito (maintenant au Musée du Louvre). L'ampleur massive des figures, leur solide équilibre dans des plans gradués en profondeur, la connaissance de la perspective linéaire distinguent ces œuvres de celles de ses débuts, sans que pourtant Fra Filippo y atteigne à la parfaite maîtrise des moyens, à la logique de la composition, à l'équilibre purement plastique d'un Masaccio. Les proportions gigantesques de la Vierge et de l'Enfant, qui dépassent de beaucoup celles de toutes les autres figures dans le tableau du Louvre, indiquent des rapports qui ne sont pas d'ordre purement plastique et rattachent encore son art au moyen âge et au style gothique.

D'ailleurs ce grand fantaisiste ne fut jamais l'homme de la mesure. Être impulsif aux instincts violents, travaillant par à-coups, délaissant son œuvre pour suivre ses passions, ou abandonnant sa besogne à ses élèves au risque de s'aliéner ses clients, ce moine bon vivant devait apparaître à la postérité comme un personnage

des contes de Boccace, et ses biographes, de la Renaissance à nos jours, de Vasari au grave Gaetano Milanesi, ne purent s'empêcher de « romancer » sa vie.

A l'époque où Botticelli entra chez lui en apprentissage, Fra Filippo scandalisait la petite ville de Prato, où il s'était installé pour décorer de fresques le chœur de la Collégiale. Chapelain d'un couvent de femmes, il avait séduit une des religieuses et en avait eu un enfant, Filippino Lippi, qui devint lui-même, sous la direction de Botticelli, un peintre illustre.

Succédant à Fra Giovanni da Fiesole, qu'on avait appelé d'abord mais qui n'accepta pas de se charger du travail, Fra Filippo entreprit en 1452 la décoration du chœur, qu'il devait mettre plus de douze ans à achever. L'espace disponible n'était pas tel qu'un maître expert, aidé par des élèves, n'eût pu le couvrir en deux ou trois ans. Mais Fra Filippo, s'il perdait du temps par l'irrégularité de sa vie, n'en acceptait pas moins, d'autre part, de nouvelles commandes, qui abondaient chez ce protégé des Médicis.

Il ne travailla à ces fresques que par intermittences : l'ensemble s'en ressent et manque d'unité. Du haut en bas des murs, il a agrandi graduellement l'échelle de ses figures, et, l'effet de décroissement produit par la distance aidant, celles des fresques supérieures paraissent minuscules, alors que celles des fresques inférieures sont énormes. Même entre les figures d'une même fresque les disproportions sont frappantes : dans celle qui représente la danse de Salomé (au bas du mur de droite), elles grandissent sensiblement vers la gauche de la composition, où se trouve à l'avant-plan un formidable bonhomme barbu vu de face, qui surpasse de tout le dessus du corps le reste de l'assemblée. L'esprit de la Renaissance, qui vise à l'harmonie résultant d'un système de proportions fondé sur une même mesure com-

mune, n'a pas pénétré le Frère : il garde du passé l'agrandissement de l'échelle en proportion de l'importance attribuée au personnage figuré, donc l'un des éléments expressionnistes de l'art du moyen âge ; il a hérité aussi du XIV^{e} siècle ses architectures qui ne sont pas à l'échelle des figures, servent simplement à indiquer l'endroit où se passe l'action et s'ouvrent sur un avant-plan commun, et ses rochers factices qui divisent les différentes scènes d'une peinture à sujet multiple. Il a appris la théorie de la perspective linéaire, mais il n'en a jamais été bien maître, et il garde la tendance à mettre une distance trop courte entre le spectateur et l'œuvre, c'est-à-dire à exagérer la grandeur des avant-plans. Par endroits on retrouve dans son œuvre la ligne ondulante et la grâce tendre des siennois. Tous ces éléments eurent leur importance dans l'éducation de Botticelli et nous en retrouverons des traces aux différents stades de sa carrière.

Parmi les œuvres contemporaines des fresques de Prato, on remarque un tondo (tableau rond) peint par Fra Filippo, probablement dès 1452[11] et qui présente derrière la figure de la Vierge une figure épisodique que l'on rencontre aussi dans l'une de ses fresques : c'est une femme avançant d'un pas allègre, portant un panier sur la tête, motif que développeront plus tard Ghirlandaio et Botticelli et qui permettait de rendre l'impression du mouvement, notamment par le flottement d'étoffes légères, à l'instar de l'antique.

Plus importante encore pour la connaissance de la formation artistique de Botticelli est une Vierge adorant l'Enfant, peinte par son maître et conservée aujourd'hui au Musée des Uffizi (Pl. II, à g.). Elle est vue presque exactement de profil et a le visage plus allongé et plus distingué que ne l'ont ordinairement les femmes de Fra Filippo ; les mains, qu'elle tient jointes, sont aussi mieux dessinées que de coutume, mais elles manquent

comme toujours de modelé; deux anges portent l'enfant; on n'aperçoit qu'une partie de la tête de celui qui est derrière, mais l'autre, à l'avant-plan, se tourne vers le spectateur et regarde en riant avec une espièglerie un peu vulgaire. C'est un gamin à face réjouie, les traits gros, le nez retroussé, la bouche grande, qui devait ressembler singulièrement à Fra Filippo lui-même, quand il était de bonne humeur. L'Enfant Jésus a des formes épaisses, le bas du visage est boursouflé et une ligne circulaire, qui ne fait qu'une avec celle du cou, le délimite. Au fond est un paysage aux teintes douces, aux lignes noyées avec quelques roches dressées, le mur d'une ville lointaine et un ciel où flottent des vapeurs.

Parmi les répliques de ce tableau, les critiques se sont efforcés de découvrir une œuvre de jeunesse de Botticelli : mais le problème est si complexe qu'il serait téméraire de prétendre le résoudre aujourd'hui d'une manière définitive. Je me contenterai d'en poser exactement les termes.

Deux des tableaux qui dérivent manifestement de ce Fra Filippo en sont encore très voisins : l'un, qui a appartenu à la collection Marczell von Nemes[2], reproduit exactement la disposition des figures dans tout ce qu'elle a d'essentiel, mais montre un sentiment de la forme assez différent, rappelant plutôt l'atelier de Verrocchio que celui de Fra Filippo, et s'apparente, par les plis cassants des étoffes et la couronne de roses sur la tête de l'ange au premier plan, à des tableaux de sujet analogue que conservent la Galerie nationale de Londres et le Musée de Strasbourg (v. note 11); on peut y trouver déjà dans les physionomies un certain air « botticellien ».

L'autre tableau, qui a passé d'une villa florentine dans une collection américaine (Harnisch, de Philadelphie), reproduit presque littéralement la tête de la Madone et le paysage de fond; les deux anges portant l'Enfant s'y retrouvent aussi, mais le

peintre a essayé, d'une façon malhabile, de mettre en vue l'ange qui est à l'arrière-plan. La modification la plus importante est dans le geste de la Vierge qui, au lieu de joindre les mains en signe d'adoration, prend l'Enfant dans ses bras. Le même geste, rendu de la même manière, se retrouve dans un autre tableau de sujet semblable qui appartient à la collection de l'Hôpital des Enfants trouvés (« Innocenti ») à Florence (Pl. II, à dr.)[10] : là aussi la mère met la main gauche derrière la tête de l'Enfant et la droite contre son corps, et ce geste est sans expression, sans vie. On sent que les forces manquent au peintre dès qu'il n'est plus soutenu par son modèle. Il n'y a plus qu'un seul ange cette fois ; il regarde au dehors vers le spectateur, mais il n'a rien de commun comme type avec le gamin jovial de Fra Filippo ; c'est un ange féminin à la bouche petite et bien dessinée, aux yeux langoureux, aux sourcils finement arqués, qui a de la coquetterie dans toute son attitude.

Bien que la position respective des personnages soit intervertie, le schéma général de la composition est encore celui de Fra Filippo dans un tableau du musée de Naples attribué là à Botticelli (Pl. III, à g.). La Vierge est assise à droite et deux anges très jeunes lui présentent l'Enfant qui tend les bras vers elle. Mais ici l'analogie n'est que superficielle : un autre sentiment de la forme, une conception différente du sujet se révèlent.

A la manière de Fra Filippo qui fait prédominer la ligne, laisse les surfaces presque plates, atténue le relief, s'est substitué un faire presque sculptural : les plans se détachent, les saillies s'accentuent, le modelé s'accuse ; il semble que le pinceau fouille et évide une matière dure. L'ossature apparaît, on sent les muscles et les tendons sous la peau. Les ombres sont plus fortes ; l'ondulation de la lèvre supérieure, le creux des yeux mieux marqués ; l'enfant est un vrai bébé encore incapable de bien diriger ses mouvements ;

l'espace triangulaire qui reste libre entre la mère et l'enfant est occupé par le visage du second ange, qui lève la tête pour regarder la Vierge : ce raccourci dont l'exécution eût embarrassé Fra Filippo est ici parfaitement rendu. Visiblement l'artiste a fréquenté un autre atelier que celui du « frate », l'atelier d'un peintre sculpteur ou d'un peintre orfèvre, plus versé dans la connaissance de l'anatomie. Or ce peintre n'est autre qu'Andrea del Verrocchio, ainsi que nous le montrera l'étude du style de celui-ci, et dès maintenant nous pouvons le reconnaître en comparant le tableau que nous examinons à un tableau de sujet analogue qui est généralement attribué à ce maître et qui sort indubitablement de son atelier : c'est un panneau conservé au Musée de Berlin, une Vierge assise tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui tend les mains vers elle. Tous les caractères que nous venons de signaler se retrouvent ici, mais plus accentués encore : la lumière intense tombe dru, les ombres sont fortes et dures, tout a été mis en œuvre pour rendre avec plus de vigueur l'impression de solidité, de rotondité, de résistance des corps. De là, les surfaces nettes et arrêtées qui donnent aux figures des aspects de bronze.

En même temps qu'il diffère de la manière de Fra Filippo, par la technique, le tableau de Naples montre une conception du sujet que nous n'avons pas trouvée dans les imitations directes du tableau des Uffizi analysées plus haut, bien que la donnée de l'original y eût été modifiée : à la Vierge adorant l'Enfant du tableau de Fra Filippo avait été substituée une Vierge prenant l'Enfant dans ses bras ; par là le caractère du rapport entre les deux figures principales se trouvait transformé : l'adoration, le sentiment de vénération vis-à-vis de l'Enfant-Dieu, devait faire place au sentiment tendre, familier, purement humain de la mère pour le fils. Le changement du sujet impliquait un changement d'expression dans la physionomie et dans le geste, et cette nécessité

artistique ne pouvait échapper qu'à un imitateur inintelligent.

Le motif du tableau de Naples, qu'on retrouve à peu de chose près dans deux tableaux analogues, l'un à l'Académie des Beaux-Arts à Florence (Pl. III, à dr.) et l'autre à la Galerie Nationale à Londres (n° 589) (Pl. IV, à g.), le rapproche aussi du tableau de Berlin attribué à Verrocchio : de part et d'autre l'enfant tend les bras, sans doute pour réclamer le sein, et la mère, tout en le tenant délicatement, ne répond pas à son geste, et, la tête baissée, demeure songeuse comme si elle était poursuivie par des pressentiments douloureux. Mais une nuance, qu'il est difficile d'exprimer par des mots, sépare ces deux œuvres : il y a dans l'atmosphère du tableau de Naples plus de tendresse, de mélancolie, de rêve; l'enfant n'est pas turbulent comme celui de Verrocchio : entre sa mère et lui passe un courant d'affection mutuelle et l'on dirait que leurs âmes sont en communion intime. L'un des traits que nous avons l'habitude de considérer comme caractéristiques de l'art botticellien existe donc ici et nous le retrouvons, bien que moins accusé, dans le tableau de la National Gallery et dans celui de l'Academia delle Belle Arti (naguère à l'hôpital Santa Maria Nuova). Il n'est pas étonnant que ces trois tableaux soient regardés comme des œuvres de jeunesse de Botticelli, malgré les différences qui les distinguent des plus anciennes productions authentiques du maître[11].

* * *

Un autre motif de Fra Filippo a été transposé sur le mode botticellien : c'est une Vierge tenant assis sur ses genoux l'enfant qui tend les bras vers elle. L'original est à la Pinacothèque de Munich, la version botticellienne, provenant de la collection des comtes Guidi de Faenza, au Louvre (Pl. V). La composition

du tableau de Paris est si proche du modèle, dont il reprend même le paysage de fond, qu'on pourrait à première vue le considérer comme une simple réplique ; mais des différences très caractéristiques révèlent deux artistes de tempéraments dissemblables : la Vierge de Munich se tient toute droite et regarde au dehors, tandis que l'enfant cherche à se lever et tend allègrement ses petits bras pour se suspendre au cou de sa mère ; la Vierge du Louvre se penche un peu en arrière, le corps légèrement affaissé, le visage incliné, les yeux mi-clos comme perdus dans un rêve ; l'enfant la regarde d'un œil qui semble déjà comprendre sa douleur et ses bras se lèvent, plutôt pour la consoler que pour s'accrocher à elle. Cette pointe de sentiment, qui devait faire plus tard de Botticelli le peintre de madones le plus célèbre de Florence et lui assurer la clientèle des dévôts, apparaît ici en contraste très net avec l'accent plus jovial du moine-peintre. Quant au dessin, le tableau du Louvre manifeste déjà un beaucoup plus grand pouvoir d'expression des formes plastiques que le tableau de Munich, et la tête de la Vierge, au lieu de se détacher en clair sur le fond du paysage, se détache avec son modelé et ses ombres sur le ciel lumineux, comme dans la Madone du Musée de Berlin attribuée à Verrocchio. L'ornement du siège de la Vierge, très différent de celui du tableau de Munich, a le caractère d'un travail en métal et rappelle des ornements d'armures : nous le retrouvons au trône de la *Fortezza*, œuvre qui ne doit être postérieure que de peu d'années à la *Madonna dei Guidi*.

Le problème se réduit somme toute à ceci : ce que nous appelons le sentiment botticellien est-il propre à Botticelli ou existait-il avant lui chez Fra Filippo, Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo ? S'il n'était pas entièrement constitué chez ces artistes, sa formation n'était-elle pas si bien préparée, grâce à l'élaboration complète de ses divers éléments, que tout peintre de talent qui

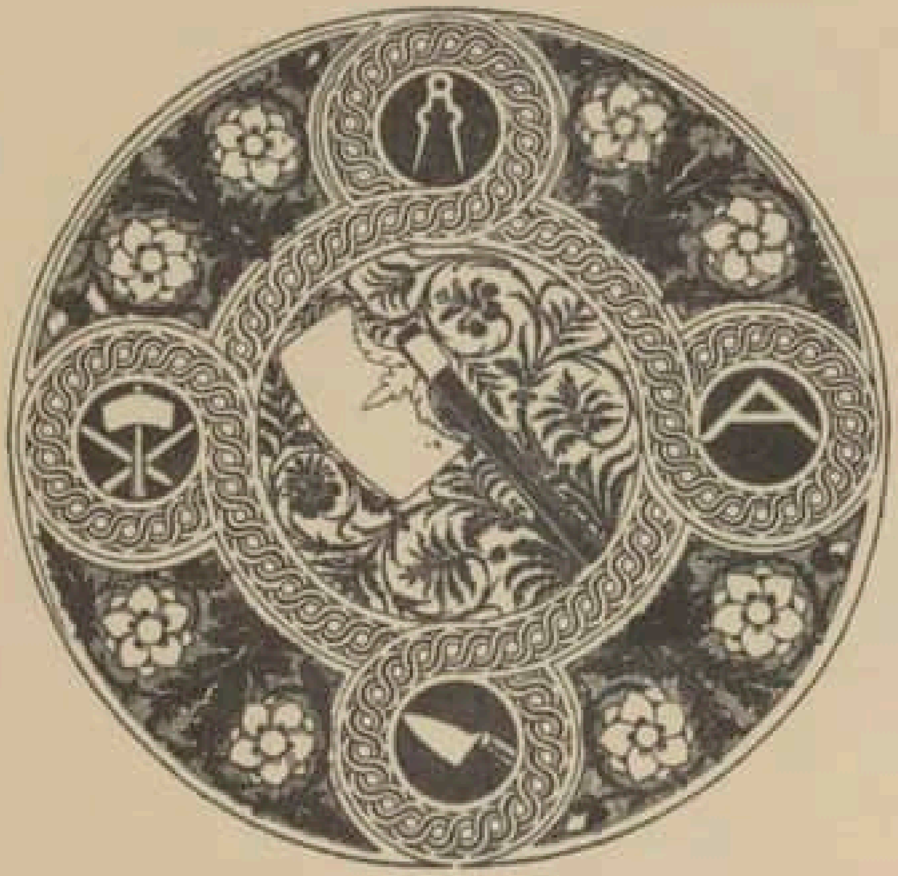
subissait l'influence simultanée de ces maîtres dût nécessairement opérer la synthèse et produire des ouvrages plus ou moins empreints de ce sentiment? Et s'il appartient exclusivement à Botticelli, quand s'est-il manifesté nettement dans ses œuvres? Enfin ce que les tableaux mentionnés offrent de contraire à la manière de Botticelli, telle que nous la connaissons par l'étude de ses œuvres authentiques, n'est-il pas plus important que des analogies dans le sentiment général de la composition, analogies dont notre impression personnelle peut aisément exagérer la valeur?

L'étude du style de Verrocchio et de celui des Pollaiuoli jettera un peu de jour sur certaines de ces questions, mais nous ne pouvons espérer les élucider toutes, et il nous sera encore difficile de suivre le développement de Botticelli avant 1470. Nous manquons notamment de points de repère qui nous permettent d'établir exactement l'état de la peinture à Florence vers 1465. Aucun des tableaux que nous venons d'étudier ne peut être daté avec certitude, pas même celui de Fra Filippo, et rien ne nous autorise à affirmer que le motif qu'ils développent ait appartenu à un atelier plutôt qu'à un autre.

L'idée que Botticelli, au début de son activité personnelle, ait été uniquement sous l'influence de Fra Filippo n'est fondée que sur un raisonnement[12]. On a cherché à lui donner une réalité en attribuant à Botticelli « philippisant » la peinture d'un tabernacle, transformé plus tard en oratoire sous le nom de Santa Maria al Vannella, à Settignano (Pl. I)[13] : c'est une Vierge à l'Enfant dont le motif se retrouve plus d'une fois dans les œuvres sorties de l'atelier de Botticelli. L'Enfant est debout sur les genoux de sa mère, il approche son visage du sien et la regarde avec une tendre inquiétude, comme s'il sentait toute la tristesse du mouvement de sa tête qui s'incline, de ses paupières qui retombent. Et

le geste de la petite main qui se pose au bord du corsage est doux et consolateur.

Cette fresque est repeinte à tel point que seuls les visages ont gardé leur dessin primitif. Ce dessin est simple, franc, étonnamment concis, la ligne ne donne que l'essentiel. Par endroits l'effet produit rappelle l'art japonais : le visage de la Vierge est mince, long, pointu du bas, sans modelé ; l'arête du nez et l'un des sourcils ont été tracés d'un seul trait ; deux courbes formant croissant indiquent l'œil mi-clos. Et certes rien n'est plus tentant que d'attribuer à Botticelli ces quelques contours, seuls restes d'une œuvre que l'on peut dire détruite, qui révèlent un artiste aussi foncièrement linéaliste que lui.



III

LE JEUNE MAITRE

La première peinture authentique de Botticelli dont on connaisse la date est la figure allégorique de la Force, comprise dans la série des Sept Vertus qui ornait le siège du Tribunal de Commerce (Mercanzia). Cette série avait été allouée tout entière à Piero del Pollaiuolo à la suite d'un concours auquel avait pris part Andrea del Verrocchio, mais dont il était sorti vainqueur grâce à l'influence de son frère Antonio, qui avait dessiné lui-même le carton de la première figure, celle de la Charité (le dessin est conservé au revers de la peinture)[14].

Cependant, en mai 1470, en dépit de l'allocation définitive des sept pièces faite à Piero del Pollaiuolo le 18 décembre 1469, Tommaso Soderini, l'un des membres de la commission qui préside au travail, homme de confiance des Médicis qui remplace Laurent quand il est absent, intervient en faveur de Botticelli. Ce n'est pas à une prière, c'est à un ordre que cèdent les membres de

la commission en allouant le 18 juin au jeune peintre, qui ne s'est même pas fait immatriculer dans sa corporation, la figure de la Force (*Fortezza*)[15], qu'on achèvera de lui payer le 18 août de cette année. Le passe-droit est tel qu'à quelque temps de là (janvier 1471), les représentants des peintres demandent au chef de la corporation des médecins, droguistes et merciers, à laquelle ils appartiennent, d'interdire strictement qu'une peinture allouée à un peintre lui soit ensuite enlevée pour être donnée à un autre[16]. En vain : les liens corporatifs vont se relâchant et sont impuissants à limiter l'élan de la personnalité artistique qui veut se faire valoir; Florence est déjà passée de la démocratie à l'autocratie, et les Médicis sont tout-puissants; entre le Prince et l'Artiste qui, chacun sur son terrain, ambitionnent de dominer, une entente se fait. Au siècle suivant, quand au prince qui n'aurait pas conquis son rang sans valeur personnelle succédera le prince héréditaire, le corps d'artisans fera place à l'Académie, et l'artiste, libéré du métier, sera devenu le serviteur du prince.

Cette intervention d'en haut nous a valu une œuvre bien supérieure au reste de la série : il nous est aisé de la comparer, au Musée des Uffizi, avec les six tableaux de Piero Pollaiuolo représentant les autres vertus théologales et cardinales : ces figures sont raides et sans vie; vues de face, immobiles sur leur siège, les pieds posés gauchement à plat sur le sol, le visage dénué d'expression, elles tiennent ostensiblement les attributs qui les désignent. Tout en mettant plus d'esprit dans l'exécution, Antonio les avait conçues aussi comme des figures purement symboliques, lorsqu'il fit les émaux de la croix du Baptistère.[17]

Botticelli innove : la *Fortezza* (Pl. VI et VII) est un être animé; elle regarde au dehors, sans doute le danger qui approche, l'ennemi qui va l'attaquer; elle attend, un pied en avant, l'autre en arrière, prête à se lever; dans toute sa pose on sent

l'imminence du mouvement. C'est un thème analogue que Michel-Ange a traité en sculptant la statue de guerrier du tombeau de Giuliano dei Medici, et, abstraction faite des différences profondes provenant du tempérament des auteurs, on peut utilement comparer les deux versions au point de vue des procédés de composition. Chez Botticelli, la figure est portée tout entière du même côté : la tête est inclinée vers la gauche, c'est la jambe gauche, portée en avant, et le bras gauche qui sont mis en évidence : ce bras, plié à angle droit, s'écarte tant de la ligne médiane que le peintre a cherché à en compenser l'effet en écartant la jambe droite et en faisant passer à droite la plus grande partie de la surface du corps; de plus, un point d'appui était nécessaire, et Botticelli s'en est procuré un par un stratagème singulier : il a fait reposer l'avant-bras gauche sur le chapiteau de la colonne qui est l'attribut de la *Fortezza*. La figure de Michel-Ange repose au contraire entièrement sur elle-même : il y a alternance dans le sens des mouvements; c'est l'épaule gauche et la jambe droite qui se portent en avant : la pose acquiert par là quelque chose d'aisé, de souple, d'élastique. Ainsi animée, cette figure d'une puissance terrible devient l'image vivante de la force réfléchie et sûre d'elle-même, de la fermeté dans l'action. Chez la créature de Botticelli, il y a quelque chose de rêveur dans le regard un peu vague des yeux aux teintes indécises, et derrière son attitude guerrière on devine sa nature nonchalante; ses mains ne sont point faites pour l'arme qu'elles tiennent d'un geste trop précieux. Ce contraste entre le tempérament du personnage et le rôle qu'il assume, contraste fréquent chez Botticelli, constitue l'un des attraits de son œuvre pour notre époque, que l'art académique a dégoûtée du classicisme et que les étrangetés séduisent. Ses contemporains devaient au contraire apprécier surtout l'habileté et le fini de l'exécution : ils auront

saisi d'emblée que la *Fortezza* était bien supérieure en qualité à ses compagnes ; ils auront goûté non seulement la perfection des détails, mais aussi l'esprit avec lequel le sujet avait été traité et les difficultés résolues, le mouvement de la figure, le jet de la draperie qui accompagne et souligne si bien ce mouvement.

L'analyse de la figure, tout autant que les documents, dément l'hypothèse, faite par certains auteurs, que Botticelli ait été vers cette époque dans l'atelier des Pollaiuoli[18]. Elle révèle en revanche une affinité de formes et de type avec les produits de l'atelier de Verrocchio et il est plus que probable que Botticelli a travaillé dans cet atelier très fréquenté[19]. Nous ne connaissons qu'un seul tableau qui puisse être attribué avec certitude à ce maître beaucoup plus célèbre comme sculpteur que comme peintre, le Baptême du Christ du Musée des Uffizi, et encore une des figures d'anges est-elle, selon une tradition fort ancienne[20], et que l'étude de l'œuvre justifie, de son élève Léonard de Vinci, et le Christ et le fond de paysage ont-ils été fortement repeints. Nous savons à quel point l'exécution des tableaux était laissée aux élèves dans cet atelier, par l'exemple du tableau de la cathédrale de Pistoia : la Vierge trônant entre saint Jean-Baptiste et saint Zénon, commandé à Verrocchio en 1479[21].

La composition, très large et très simple avec ses figures imposantes dominant le spectateur et son horizon ample et profond où le regard se repose, est certainement de l'invention du maître. Mais la couleur lisse et froide, le faire sage et minutieux, révèlent à n'en point douter que l'exécution picturale a été laissée à Lorenzo di Credi, son élève préféré. La Madone avec son visage assez court, son front grand et bombé, ses paupières lourdes voilant ses yeux, sa bouche charnue et la courbe gracieuse de son menton, appartient au type féminin familier à Verrocchio dans ses sculptures, mais elle rappelle surtout une Vierge à

l'Enfant de la Pinacothèque de Munich, attribuée là à Léonard. Même si cette Vierge n'est pas de la main du Vinci, le caractère tout pictural du modelé, la douceur des dégradations de l'ombre et de la lumière, le fondu du contour, révèlent son influence. Lorenzo di Credi fait subir aux formes de Verrocchio une altération notable, due à la fois aux suggestions du génie supérieur de son camarade d'atelier et à sa tendance naturelle à tout édulcorer.

En vérité l'on se sent plus près de Verrocchio quand on considère un groupe de tableaux anonymes plus ou moins directement apparentés à ses œuvres, dont certains critiques modernes ont abusivement réuni une bonne part sous le nom d'un peintre insignifiant, Francesco Botticini. Quelques-uns de ces tableaux, notamment une Madone du Musée de Berlin (104*a*), une autre avec deux anges à la National Gallery, une Vierge adorant l'Enfant avec le petit saint Jean et des anges de la Galerie de Modène, un « tondo » de même sujet au Pitti, sont des plus remarquables. Mais il n'en est point d'aussi justement célèbre que le Tobie et les trois Archanges du Musée des Uffizi à Florence. Sûreté du dessin, beauté des figures, harmonie des couleurs, tout s'allie ici pour former l'un de ces ensembles parfaitement cohérents, si rares au XV[e] siècle, qui donnent à l'esprit une impression unique et lui permettent de s'absorber entièrement en elle. Michel s'avance d'un pas ferme et mesuré, l'épée haute, le corps droit, et son visage aux traits énergiques, à la fois si jeune et si sévère, demeure impénétrable. Tobie lève des yeux interrogateurs pleins d'une confiance naïve sur son guide Raphaël, qui ralentit sa marche et incline sa tête rêveuse. Gabriel, tenant avec une grâce un peu précieuse, d'une main une branche de lis, de l'autre un pan de son manteau, pose alternativement d'un mouvement balançant et léger ses pieds nus sur le sol. Une atmosphère crépusculaire enveloppe ces figures; pas une note éclatante : la

dominante est donnée par des couleurs sourdes, l'acier de la cuirasse de Michel, le mauve de la robe de Raphaël, le brun sombre du manteau de Gabriel, le ton opaque de la campagne lointaine ; même l'orangé et le rouge ont des sonorités graves qui ne troublent pas l'impression d'ensemble. Et ces teintes assoupies conviennent à ces personnages mystérieux, qui semblent vivre d'une autre vie que la nôtre et suivre de leurs yeux absents des visions à nous inconnues.

Ce tableau a été longtemps attribué à Botticelli, et il a en effet cet accent que nous sommes accoutumés à considérer comme spécialement botticellien, accent résultant du caractère ambigu des figures qui n'entrent point dans le rôle qu'on leur a donné, mais, l'air distrait, le regard vague, paraissent s'absorber en leur rêve intérieur. Cependant, à considérer non le sentiment général de l'œuvre, dans l'appréciation duquel entrent trop d'éléments subjectifs, mais des caractères spécifiques qui permettent un jugement plus sûr, on reconnaîtra que le signe le plus essentiel, le caractère botticellien de la ligne, fait défaut. L'étude des documents existants porte à une conclusion analogue[22] : ils nous apprennent que le tableau fut fait un peu avant 1467, pour l'autel de la compagnie de l'Archange Raphaël à Sto Spirito. Ils ne nous livrent malheureusement pas le nom du peintre, mais la connaissance approximative de la date est d'autant plus précieuse qu'elle permet d'écarter définitivement certaines hypothèses, et en tout premier lieu celle qui attribue l'œuvre à Francesco Botticini, né en 1446. A vrai dire Botticelli, qui était plus âgé de deux ans, aurait pu, vu son génie, créer un chef-d'œuvre dès ses débuts : mais il était à peine sorti de l'atelier de Fra Filippo à cette époque et il devait encore se ressentir de son apprentissage : or le tableau n'offre pas trace de cette influence. Nous sommes donc nécessairement amenés à l'attri-

buer à Verrocchio dont il rappelle les types, car il n'a rien de la manière des Pollaiuoli, comme le prouve notamment la comparaison avec un tableau de même sujet conservé au Musée de Turin, et il est peu probable qu'il soit dû à quelque artiste injustement oublié par la postérité. En vérité, il est difficile de ne point penser à un maître de premier ordre en présence de cette œuvre, l'une des mieux équilibrées dans l'ensemble et des plus poussées dans le détail que le XV^e siècle ait produites.

C'est du Tobie et du groupe d'œuvres apparentées qui se rattachent plus ou moins directement à Verrocchio que se rapprochent surtout quelques-unes des premières œuvres les plus caractéristiques de Botticelli, et notamment la *Fortezza*. Le modelé fort et un peu dur, les ombres brunes accusant les saillies des tendons et des os, l'anatomie des mains, la pose des doigts, le dessin des pieds, la forme du visage assez court et presque triangulaire, rappellent directement le style de l'atelier de Verrocchio ; il en est de même de l'ornementation très riche et très orfévrée dont les formes dominantes se retrouvent dans les sculptures du maître et de ses élèves. Mais la draperie est d'un autre caractère : les plis de la robe sur le sol sont aplatis et étalés en éventail; ils n'ont rien de l'aspect froissé et tourmenté que leur donne Verrocchio. La manière de traiter les étoffes est celle que Botticelli emploiera toute sa vie, on peut s'en convaincre en comparant des œuvres de différentes époques comme l'Adoration des Mages, naguère au Musée de l'Ermitage, la Madone entre les deux saint Jean, Mars et Vénus, la Calomnie. Elle lui vient directement de Fra Filippo : ni Botticelli, ni Fra Filippo n'avaient une nature de sculpteur. Ils se préoccupaient plus de la ligne que du modelé, et leurs peintures rappellent davantage les tapisseries que les bas-reliefs. Dans la *Fortezza* se manifeste une influence étrangère qui n'est point d'accord avec le tempérament de Botticelli : on sent que le jeune

maître s'est appliqué de son mieux à acquérir les qualités des artistes en vogue. Mais son originalité perce dans le mouvement d'ensemble de la figure : elle est comme enveloppée tout entière dans une courbe en spirale qui prend la tête inclinée, suit le bras ployé, coupe obliquement le corps selon la direction de la masse tenue par les deux mains et descend du genou droit au pied gauche avec le bord du manteau.

***

Deux petits tableaux conservés aux Uffizi doivent dater de la même époque que la *Fortezza* avec laquelle ils ont les rapports les plus étroits au point de vue technique. L'un représente Judith retournant à Béthulie avec sa servante Abra qui porte la tête d'Holopherne, l'autre les Assyriens découvrant le corps de leur chef décapité (Pl. VIII et IX). La Judith est exquise : c'est l'une de ces créatures sveltes, légères, pleines de grâce juvénile, dont Botticelli a peuplé ses œuvres et qu'aucun de ses contemporains n'a su peindre comme lui. Elle avance d'une allure alerte, une branche d'olivier dans une main, un cimeterre dans l'autre, et tourne la tête vers Abra qui allonge le pas pour la rejoindre. Ce mouvement qui donne des inflexions souples à la ligne du corps prête un charme de plus à toute la figure. Son visage de toute jeune fille ressemble beaucoup à celui de la *Fortezza* : elle a un air rêveur et des yeux absents : indéfinissable et énigmatique comme toutes les femmes de Botticelli, elle nous attire par ce qu'elle renferme de mystérieux et d'inexprimé. Nous ne reconnaissons point en elle la veuve à l'âme virile, consciente de sa force et sachant à quoi elle s'expose, que nous montre la Bible et dont Mantegna a donné une image si puissante dans l'un de ses dessins (Uffizi). Remarquez la façon inhabile dont la Judith de

Botticelli tient son arme et comparez-lui le geste énergique avec lequel celle de Mantegna serre la poignée de la sienne : rien n'est plus révélateur; dans toute l'œuvre du maître florentin les armes paraissent égarées dans les mains des personnages qui les portent; nous avons vu qu'il en est ainsi de la *Fortezza* et nous verrons que le chef même des milices célestes, saint Michel, ne sait que faire de son épée.

Ce qui est finement indiqué, c'est la différence de qualité entre Judith et sa servante : le type, le geste, la démarche, tout est distingué et élégant chez la maîtresse, et fait constraste avec l'allure paysanne d'Abra et son visage court aux traits gros qui rappelle à s'y méprendre les formes habituelles à Fra Filippo.

La composition du petit tableau est très simple : Judith est placée au centre; d'un côté est la figure de la servante, qu'un grand arbre contre-balance de l'autre. Cette figure, animée d'un mouvement rapide indiqué par l'ondulation et le flottement des étoffes, retenant d'une main un fardeau qu'elle porte sur la tête, soulevant de l'autre sa robe, reproduit l'un des motifs favoris des peintres de cette époque, motif que Botticelli lui-même a repris plus tard. L'une des difficultés qui y étaient inhérentes résidait dans la mise en équilibre de la silhouette d'ensemble : elle a été heureusement résolue, étant atténuée d'ailleurs par l'appui que la figure principale prêtait à l'accessoire. Le point de vue est pris beaucoup plus bas que la hauteur des yeux des personnages, parti généralement adopté dans les tableaux en vue d'obtenir une étendue suffisante de ciel, espace clair sur lequel se détache la partie supérieure des figures. Judith et Abra sont placées sur un lieu éminent; au-dessous d'elles, à l'arrière-plan, on voit des champs verdoyants traversés par des chevauchées de cavaliers qui passent en galops désordonnés; au fond, une ville forte d'où sortent tumultueusement des fantassins armés de

longues lances. Le grouillement de tous ces petits personnages surpris par une alerte est admirablement suggéré en quelques traits rehaussés de quelques lumières : le dessin bref, incisif, spirituel, qui donne juste ce qu'il faut pour définir la forme et omet tout ce qui n'est pas expressif, est l'une des caractéristiques de l'art de Botticelli, ainsi que nous aurons souvent l'occasion de le constater.

Le tableau qui fait pendant à la Judith, *les Assyriens découvrant le cadavre d'Holopherne*, est une œuvre beaucoup moins personnelle ; la composition est du reste moins heureuse : le peintre a entassé sous la tente neuf personnages, dont deux à cheval, et il a éprouvé les plus grandes difficultés à les placer de façon que toutes les têtes fussent visibles ; de plus, on y trouve des expressions et des attitudes banales ou imparfaitement rendues. Au premier plan, le corps d'Holopherne est étendu obliquement sur un lit bas : ce nu, d'un modelé très accentué dont les contours accusent chaque saillie de muscle, rappelle la manière d'Antonio del Pollaiuolo.

Dans ces deux tableautins Botticelli révèle des qualités de coloriste qu'il ne devait pas toujours manifester par la suite : le violet pâle de la robe de Judith, le jaune orangé de celle de la suivante et le vert laiteux de la campagne forment un ensemble d'une rare suavité de tons. Et dans la Mort d'Holopherne il y a de belles notes d'un rouge chaud et profond.

En somme, nous trouvons le jeune maître à ses débuts, très attentif à ce qui se passe autour de lui, s'efforçant d'acquérir les qualités qui font de Pollaiuolo et de Verrocchio les artistes les plus en vogue à Florence en ce moment. Il apprend d'eux tout ce que Fra Filippo n'a pu lui enseigner et il les suit parfois dans leur voie plus loin que ses propensions naturelles ne l'y porteraient. Mais déjà dans cette période d'éducation et de

recherche, à travers les influences subies et les disciplines acceptées, son originalité s'affirme et sa personnalité apparaît si caractéristique, d'une qualité si différente de toute autre, qu'on la reconnaît d'emblée alors même qu'elle emprunte des formes qui ne sont point les siennes. Nous la verrons dans les années suivantes se dégager rapidement et trouver des expressions de plus en plus précises.

***

Le plus ancien tableau d'autel de Botticelli que nous connaissions, une Vierge trônant entourée de six saints (Pl. X), est conservé à Florence à l'Académie des Beaux-Arts après avoir été en dépôt au couvent de Sant'Ambrogio. Il semble que ce soit le tableau qui décorait primitivement le maître autel de l'église des Filles Repenties et que les auteurs mentionnent jusqu'au commencement du XIX^e^ siècle[23]. La présence de sainte Madeleine, patronne des filles repenties, de saint Jean-Baptiste, patron de Florence, et des saints Côme et Damien, patrons de la corporation des médecins dont dépendait le Couvent, tendrait à le prouver, mais l'on s'étonne que les deux autres saints soient sainte Catherine et saint François, et non sainte Élisabeth, à laquelle était dédiée l'église, et saint Augustin, dont ses religieuses suivaient la règle.

Ce tableau a malheureusement subi, dès la fin du XV^e^ siècle ou le commencement du XVI^e^, des restaurations telles que la critique a longtemps hésité à y reconnaître une œuvre de Botticelli, dont on ne découvre plus la main que dans les figures latérales de sainte Catherine et de sainte Madeleine[24]; la Vierge a été entièrement repeinte par un artiste de l'école de Pérouse et n'a plus rien du type botticellien; les figures d'hommes, quoique

fortement retouchées, gardent encore leur silhouette générale et leur structure ; le saint agenouillé à droite, vu à profil perdu, offre de très fortes analogies avec le personnage agenouillé derrière Giuliano de'Medici dans l'Adoration des Mages des Uffizi. Je reviendrai sur le schéma d'ensemble de la composition, qui est très bien équilibré.

Un autre tableau botticellien qui ne doit pas être postérieur de beaucoup à celui-ci et qu'on a voulu aussi identifier avec le retable du maître autel de l'église des Filles Repenties, appartient aujourd'hui au vicomte Lee of Fareham, après avoir fait partie des collections de sir H. Layard, qui l'acheta au Mont-de-Piété à Rome, de lord Wimborne et de M. L. Lesser[28] : il représente la Trinité entourée d'une gloire de chérubins, entre sainte Marie-Madeleine et saint Jean-Baptiste (Pl. XII) ; à l'avant-plan, deux petites figures de Tobie et de l'Archange Raphaël fuient vers la gauche. La composition carrée et compacte est inhabituelle chez Botticelli ; le tableau, qui a beaucoup souffert, a été copieusement restauré : la couronne de petits anges aux figures bouffies, aux joues trop roses, aux cheveux confondus en une masse amorphe contrastant avec les cheveux divisés en mèches plastiques familiers au maître, est singulièrement suspecte ; si l'on fait abstraction des vernis qui recouvrent le tout, les figures les mieux conservées sont celles de sainte Marie-Madeleine et de saint Jean-Baptiste : celui-ci est d'une structure analogue au saint Jean du tableau de l'Académie des Beaux-Arts que nous venons d'analyser et ne rappelle que de loin l'art du Castagno, dont l'influence sur Botticelli a été souvent invoquée, mais jamais définie. Les deux figures les plus botticelliennes du tableau sont les figurines légères et alertes du jeune Tobie et de l'Archange, qui sont hors de toute proportion avec le reste de la composition. Nous ne connaissons pas d'exemple d'œuvres cer-

taines de Botticelli où il ait placé de la sorte au premier plan des figures minuscules hors d'échelle avec les figures principales.

Quatre tableautins avec des scènes de la vie de la Madeleine, qui ont passé de Florence à la collection Johnson de Philadelphie, sont probablement les fragments de la prédelle du maître autel de l'église des « Convertite » : ils comptent parmi les œuvres les plus exquises et les plus caractéristiques de Botticelli. Sa ligne concise, rapide, spirituelle, traduisant par ses inflexions, ses retours, ses frémissements, les mouvements de l'âme comme ceux du corps, se manifeste ici de façon si efficace et si sûre; le pinceau, aussi alerte que la pointe d'argent ou la plume, obéit si bien à la fantaisie de l'artiste, que ces petits tableaux semblent la quintessence de son art et l'expression la plus pure de son tempérament. Ils s'apparentent aux œuvres où il est le moins entravé par des exigences formelles étrangères à ses tendances foncièrement linéalistes, tels ses dessins pour la Divine Comédie; aussi serait-on tenté de les en rapprocher à première vue et de les considérer comme une production de la fin de sa carrière. Mais certains souvenirs de Fra Filippo Lippi, la monumentalité des formes (par exemple dans la belle composition du repentir de la Madeleine écoutant le Christ prêcher) et surtout les tons tendres et fondus, si différents du coloris à contrastes plus durs et plus heurtés des dernières années du maître, portent à considérer cette prédelle comme une œuvre de jeunesse, qui pourrait être mise en rapport avec le tableau d'autel de l'Académie des Beaux-Arts, dont la couleur a été malheureusement trop altérée par les repeints pour permettre un jugement comparatif (Pl. XIII et XIV)[26].

Dans le *Saint Sébastien* du Musée de Berlin (Pl. XV), tableau fait selon toute probabilité en 1473-1474 pour l'un des piliers de l'église Santa Maria Maggiore à Florence[27], la personnalité de Botticelli apparaît déjà entièrement dégagée et la ressemblance

avec le *Saint Sébastien* des Pollaiuoli (National Gallery à Londres) est purement extérieure. Si une tradition ancienne ne nous avait fourni une date précise, la critique serait fort embarrassée de préciser la place que doit occuper ce tableau dans l'œuvre de Botticelli, comme elle l'est dans plusieurs des cas où les documents ne lui viennent pas en aide. L'influence des peintres-sculpteurs-orfèvres n'y est plus guère sensible ; plus d'ombres brunes, plus d'accentuation des veines et des tendons, plus rien qui sente le travail nerveux du bronze ; de grandes surfaces claires, modelées dans la lumière, sans forte accentuation du relief, une anatomie sommaire dont Botticelli se contentera de plus en plus au cours de sa vie, un balancement calme des lignes, plus rien de la silhouette frémissante aux contours bosselés des figures des Pollaiuoli.

L'ensemble de cette œuvre, où la main du maître se retrouve partout, donne une impression de force, d'harmonie calme, de sérénité qui convient au sujet ; la brutalité du supplice, évoquée par Antonio Pollaiuolo dans le tableau du musée de Londres (qui est à peu près de même date)[28], n'est ici qu'un souvenir effacé ; les bourreaux ne sont plus au loin que de petites silhouettes falotes de gens qui s'amusent à tirer des oiseaux. Le saint est seul ; son expression n'est point de souffrance, mais de mélancolie résignée ; les flèches plantées dans son beau corps, l'un des meilleurs nus de Botticelli, sont avant tout des symboles de la persécution ; l'artiste a eu le bon goût d'éviter d'en cribler le corps du saint et les blessures saignent à peine. Dans ce tableau tout en grisaille et en demi-teintes, le linge blanc qui ceint les flancs du jeune homme ressort et prend une valeur intense qui révèle le coloriste. Botticelli est à l'un des moments heureux d'équilibre de ses qualités ; même la façon négligée dont il a l'habitude de traiter le paysage le sert ici : les coups de pinceau

rapides par lesquels il suggère les buissons, les archers, les oiseaux au vol, les tourelles lointaines, laissent toute sa valeur à la figure qui s'élève au-dessus des ombres légères de cette terre de fantaisie et se détache sur le ciel pâle. Déjà la tendance aux proportions allongées, qui caractérisera les œuvres de la dernière période du maître, se manifeste ici et les petites silhouettes alertes qui animent le paysage montrent cette pratique du dessin rapide et synthétique, cette habileté à évoquer en quelques traits la forme et le mouvement, qui serviront plus tard si bien Botticelli dans l'entreprise hardie d'interpréter par le seul jeu des lignes le poème de Dante.

En 1474, il fut question de confier à Botticelli une partie de la décoration du Campo Santo de Pise, mais on voulut d'abord le mettre à l'épreuve et on lui fit peindre à la cathédrale une Assomption à laquelle il travailla de juillet à septembre et qui paraît être restée inachevée[29]. Visiblement on ne l'apprécia pas à sa juste valeur et Benozzo Gozzoli continua à couvrir seul de ses naïves histoires les murs du Campo Santo.

⁂

Le thème que Botticelli eut à traiter le plus souvent pendant la période de maturation de son talent est l'Adoration des Mages. Ce thème se prêtait admirablement aux exigences des gens de l'époque : les portraits de tous les parents et amis des donateurs trouvaient aisément place dans la suite des Rois et il était permis de déployer tout le luxe de costumes imaginable sans faire violence au sujet. Les Rois mêmes cessent d'être des Mages mystérieux de la naïve légende biblique, venus d'Orient, guidés vers Bethléem par une étoile brillante entre les étoiles; ce sont des hommes connus qui s'en vont, en costume d'apparat et revêtus des insignes du

pouvoir, assister à quelque fête publique. Cette interprétation profane du sujet, qui est sensible dans presque toutes les Adorations des Mages faites à Florence dans la seconde moitié du xv^e siècle, est particulièrement frappante dans le cortège des Mages peint par Benozzo Gozzoli aux murs de la Chapelle du palais Médicis. Là les personnages oublient même de jouer leur rôle, le sens de la scène se perd complètement. Un tel exemple venant de la famille qui donnait le ton à Florence devait nécessairement exercer une grande influence.

Au point de vue de la composition, de graves difficultés s'offraient au peintre : où loger tous ces comparses? comment les disposer de manière qu'ils fussent vus du public et eussent en même temps l'air de participer à la scène?

L'usage qui avait prévalu jusque-là était de placer la Vierge à une extrémité et de déployer le cortège des Rois à travers toute la composition. C'est la disposition que nous trouvons encore dans la plus ancienne des Adorations des Mages qui puisse être attribuée à Botticelli, un panneau rectangulaire très allongé, qui a sans doute orné primitivement quelque meuble et qui est conservé aujourd'hui à la Galerie Nationale de Londres (Pl. XVI). A des réminiscences de l'apprentissage chez Fra Filippo, que rappelle par exemple le groupe de la Vierge et de l'Enfant, se mêlent des influences nouvelles, dont la plus visible est ici celle d'Antonio Pollaiuolo, qui se manifeste tant dans certaines silhouettes nerveuses que dans la recherche du mouvement et dans la tonalité plus vive et plus chaude que celle du Frate. Mais Botticelli se montre surtout préoccupé des problèmes complexes de composition qu'impliquait un sujet comme l'Adoration des Mages : il commence à saisir le rôle primordial que joue dans la structure de l'œuvre la perspective linéaire à laquelle il devait tant s'intéresser pendant une partie de sa carrière[30].

Suivant les préceptes généralement admis à la Renaissance, qui aimait la symétrie, les rapports simples, il place le point de vue au milieu de la composition, mais il le place un peu plus haut que les têtes des assistants, comme un débutant embarrassé par la difficulté de faire voir distinctement les têtes des différents personnages dans le cas où le point de vue se trouve à la hauteur de nos yeux, comme le recommandait déjà L.-B. Alberti pour donner au spectateur l'impression d'être de plain-pied avec ces personnages. Les lignes fuyantes de la composition amènent le regard vers le centre du tableau : c'est là que devraient se trouver le ou les personnages sur lesquels l'intérêt se concentre. Or il n'en est rien : la Vierge et l'Enfant, devant qui s'agenouille le plus vieux des Rois, se trouvent à droite entre deux piliers d'un bâtiment en ruines. D'autre part, les coulisses architecturales fuyantes qui encadrent la scène principale auraient formé comme deux murs percés d'ouvertures trop étroites pour laisser du jeu aux figures, si le peintre avait supposé le spectateur placé à une distance suffisante pour embrasser l'ensemble du tableau. Il diminua donc la distance de telle sorte que le mur de gauche et la colonnade de droite ont l'air de se rapprocher beaucoup plus rapidement l'un de l'autre que dans les conditions normales de la vision. En somme il n'y a pas dans l'ensemble concordance entre la construction perspective et le groupement des figures, celle-là étant à foyer central, celui-ci à mouvement latéral.

Le jeune maître se rendit compte de ces contradictions internes de l'œuvre et il s'efforça de les supprimer quand il eut de nouveau l'occasion de traiter le sujet à peu d'années de là. Cette fois c'était un panneau rond qu'il avait à couvrir et cette forme même incitait à un groupement centripète. Cependant Fra Filippo Lippi, qui dans sa jeunesse avait traité le même sujet dans les mêmes conditions, n'avait pas centralisé sa composition et avait laissé le groupe

de la Vierge et de l'Enfant hors de l'axe principal du tableau en développant en guirlande le cortège des Mages, c'est-à-dire qu'il avait maintenu la disposition traditionnelle des panneaux allongés en dépit de la forme circulaire[31]. Avec beaucoup plus de science, Botticelli, dans une composition peuplée de personnages et réunissant les éléments les plus divers, s'efforce d'introduire une ordonnance logique (Pl. XVII et XVIII). Il en cherche la base dans une construction perspective (dont on voit encore les traces gravées dans le bois), qui gradue les différents plans en profondeur d'une architecture servant de support et de cadre aux différents groupes de la scène figurée. La Vierge et l'Enfant occupent le centre du tableau, mais au-dessus de leurs têtes les lignes fuyantes de l'architecture mènent les regards vers un point plus élevé, point sans signification dans le sujet et auprès duquel rien ne passe. Le peintre a eu de nouveau recours au stratagème de hausser le point de vue pour trouver l'espace où disposer de manière visible les visages des nombreux comparses qui assistent à l'événement merveilleux. Derrière la Vierge et les Mages, deux groupes symétriques de spectateurs sont absorbés dans la contemplation d'un objet posé sur le sol et à peu près invisible pour nous : peut-être l'auge où l'enfant est né, peut-être même le symbole du miracle de l'enfantement d'une Vierge : la pierre qui s'est détachée toute seule[32].

L'avant-plan est occupé par ces figures de fantaisie auxquelles la représentation de la suite des Mages fournissait un prétexte facile et que les peintres reléguaient d'ordinaire sur les côtés ou à l'arrière-plan. Botticelli a voulu montrer ici sa virtuosité : des gens qui conversent, un jeune homme qui s'apprête à monter à cheval, un autre qui s'avance rapidement en faisant flotter au vent ses vêtements, des cavaliers qui sonnent de la trompe tandis que leurs chevaux se cabrent, un autre qui dompte

sa monture, toutes ces figurines prennent une place trop importante dans l'économie de l'œuvre et détournent l'attention de la scène principale. Comme tant de « quattrocentisti », Botticelli s'amuse trop aux détails, il est requis par trop d'objets divers pour subordonner l'accessoire à l'essentiel et faire de chaque œuvre un tout organique. Mais il tend à ce but.

La célèbre Adoration des Mages commandée par Guaspare di Zanobi del Lama pour orner son autel à Santa Maria Novella et conservée aujourd'hui au Musée des Offices (Pl. XIX et XX), marque une nouvelle étape dans la carrière de Botticelli[33]. Ici l'artiste a supprimé tout hors-d'œuvre, la scène se présente directement à nos yeux. La Vierge est assise au fond sur un tertre. Les Rois viennent s'agenouiller devant l'Enfant et lui présenter leur offrande : leur attitude est grave et respectueuse, mais ne trahit pas d'émotion profonde. Les gens de leur suite se sont rangés des deux côtés en bon ordre, de façon à laisser le terrain libre au milieu : quelques-uns manifestent des sentiments de dévotion, mais modérément, comme il convient à des gens de qualité ; d'autres sont distraits, se tournent vers le public, semblent préoccupés surtout de leur tenue et de l'effet qu'ils produiront. En réalité, le peintre ne nous fait pas assister à l'événement relaté par la Bible, mais à une cérémonie religieuse qui le rappelle ; et ce qui nous confirme dans cette impression, c'est le fait que tous les assistants sont représentés sous les traits de personnages de l'époque. Melchior est le vieux Côme de Médicis, Balthazar et Gaspard sont ses fils Piero et Giovanni, les autres sont des membres ou des amis de la famille ; l'on reconnaît Giuliano, le frère de Lorenzo, dans le personnage à droite de la composition, debout derrière Giovanni ; derrière lui est Guaspare del Lama vu à peu près de face, et à l'extrême-droite, au premier plan, le peintre lui-même[34].

Si l'on entend ainsi le sujet, Botticelli l'a excellemment traité. Le groupement est clair, les différents plans se distinguent nettement et l'on devine du premier coup d'œil l'importance relative des personnages; les physionomies sont rendues avec beaucoup de finesse et de façon à révéler la qualité des différents tempéraments. La tête maussade aux traits durs du vieux Guaspare del Lama, l'air rêveur et un peu triste de Giuliano de Medici, le regard pénétrant et pourtant doux de Botticelli sont saisis et exprimés avec une égale maîtrise. La Vierge et saint Joseph, étant de simples figurants, ont été relégués sans inconvénients à l'arrière-plan.

Cette œuvre, qui date probablement de 1476 ou 1477, est une des plus équilibrées de Botticelli, l'une de celles où la forme répond le mieux au fond, vu que l'intention du donateur était surtout, comme nous le verrons, de glorifier la famille des Médicis. Point de mouvement intense, point de vive expression de sentiment dans ce tableau : tout est calme, mesuré, contenu. L'artiste est maître des moyens qu'il emploie. Il s'est assimilé tout ce qu'il pouvait apprendre de ses aînés, et tout porte déjà l'empreinte de sa personnalité.

Au point de vue du coloris, c'est aussi l'une des œuvres les plus réussies de Botticelli. Certes la couleur n'a chez lui, comme chez la plupart des Florentins, qu'un rôle secondaire; elle est subordonnée à la forme, la ligne l'enserre et somme toute, surtout dans ses petites compositions, Botticelli est un enlumineur qui orne de brillantes bigarrures la surface de ses tableaux; mais il a un sens délicat de l'harmonie des tons, et il emploie volontiers, surtout dans sa jeunesse, une gamme de tonalité tendre qui lui vient de son maître Fra Filippo Lippi et qu'il transmettra à son élève Filippino Lippi. C'est même ce trait qui a servi de caractéristique principale à la personnalité d'un

peintre hypothétique, que son créateur avait nommé Amico di Sandro et qui le faisait songer à Watteau par « une légèreté de touche, un charme de coloris, une vivacité de sentiment »[33]. En vérité ces qualités sont manifestes dans bien des œuvres de Botticelli lui-même : notez ici la suavité de certains tons violacés et rosés et du bleu tendre que relèvent de fines broderies d'or, ainsi que la subtile évocation d'un fond de paysage aux collines vaporeuses devant lequel surgit un portique en ruines aux arcades aériennes, animé par quelques-unes de ces silhouettes alertes qui traduisent le mieux ce qu'il y eut de mouvementé et d'inquiet dans l'âme de Botticelli.

IV

LE PEINTRE DES MÉDICIS

Les Médicis distinguèrent Botticelli dès ses débuts : nous en avons la preuve dans l'allocation qui lui fut faite en 1470 d'une des figures des Vertus, destinées à orner la salle du tribunal de Commerce, malgré un contrat formel avec les frères Pollaiuoli, qui concédait à Piero l'ensemble des figures. Comme nous l'avons vu, ce changement avait été imposé par Tommaso Soderini, le factotum des Médicis : or rien ne porte à croire qu'il ait agi de son propre mouvement et nous avons des raisons de soupçonner qu'il n'avait pas de compétence spéciale en fait d'art[36], tandis que Laurent de Médicis, en qui l'homme d'État ne tua jamais le poète, donna toute sa vie des preuves de ses connaissances et de son jugement en cette matière et fut sans cesse consulté sur le choix des modèles dans les concours et pris comme arbitre pour trancher les difficultés qui surgissaient en cours

d'exécution. Nous connaissons assez exactement ses goûts : il s'intéressait beaucoup à l'architecture et aimait spécialement celle qui s'inspirait de l'antique[37] : ses architectes préférés étaient Giuliano da San Gallo, qui construisit pour lui la villa de Poggio a Caiano, et Luca Fancelli, qui avait travaillé sous L. B. Alberti et qu'il recommandait comme le meilleur des architectes florentins dans une lettre à Alphonse, duc de Calabre, en 1490[38]. Bertoldo, un familier de la maison, élève de Donatello, fut mis par Laurent à la tête de cette école d'art que constituaient ses jardins de San Marco, décorés d'œuvres antiques et modernes. Mais il semble avoir prisé par-dessus tous Antonio del Pollaiuolo, dont tous les connaisseurs à Florence auraient reconnu la supériorité[39]. En revanche il ne se faisait pas d'illusion sur la valeur de Piero, le frère et l'associé d'Antonio, et nous savons par des documents contemporains qu'il s'opposa formellement à ce que le tombeau du cardinal Forteguerri, au Dôme de Pistoia, fût alloué à Piero, comme le voulaient les autorités locales, au détriment de Verrocchio, l'un des artistes que les Médicis avaient employés le plus souvent[40]. Et c'est sans doute aussi à son instigation que les Seigneurs retirèrent à Piero, huit jours après la lui avoir faite, la commande de l'autel de la chapelle du Palais de la Seigneurie, pour la donner à Léonard de Vinci (1er janvier 1478). Ces faits confirment la présomption que c'est bien à Laurent de Médicis que Botticelli dut de pouvoir peindre la figure allégorique de la Force.

Si l'on considère d'autre part que Laurent employa aussi Ghirlandaio et Filippino Lippi (notamment à la décoration de sa propriété de Volterra) et qu'il reconnut de bonne heure les dons de Michel-Ange, on peut dire qu'il distingua tous les meilleurs artistes florentins. Il semble aussi qu'il ait bien su discerner les dons de chacun et les mettre à profit pour ses fins. Il ne tarda

pas à reconnaître en Botticelli l'esprit « sophistique », qui en faisait l'artiste le plus apte à traduire en œuvres plastiques les fantaisies littéraires ou les rébus allégoriques inventés par le petit cercle d'humanistes, qui lui formaient déjà une véritable cour.

Dès 1475, Botticelli était chargé de peindre l'étendard de Julien de Médicis, le frère de Laurent, pour la joute dont il devait sortir vainqueur (c'était décidé d'avance). Le rébus que le peintre eut à traduire en images était si ingénieux qu'à voir l'étendard personne n'en saisissait la signification, à part le petit cercle de courtisans initiés et très fiers de l'être[41]. Une description anonyme de la fête et les stances écrites par l'un d'eux, Politien, pour célébrer la joute du « beau » Julien, nous renseignent sur le thème que dut développer le peintre : la dame de Julien, la belle Simonetta, déguisée en Minerve, debout sur des rameaux d'olivier qui flambaient, tenait d'une main le bouclier avec la tête de Méduse, de l'autre la lance, et regardait fixement le soleil ; à côté d'elle était lié à un olivier l'Amour, dont l'arc et les flèches étaient brisés. Le soleil figurait la gloire dont Julien allait se couvrir dans le combat et qui enflammerait enfin le cœur de la belle dédaigneuse.

Cette allégorie, qui tient plus du roman de chevalerie que de la mythologie païenne, caractère souligné encore par la devise en langue française qui l'accompagnait, fut sans doute interprétée par Botticelli d'une manière purement plastique : nous n'avons plus l'original, mais une imitation en marqueterie, qui décore l'une des portes intérieures au palais d'Urbin, nous donne une idée de l'allure légère et hardie de la figure principale, qui, avec son casque de parade et sa lance de joute, fait songer plutôt à une Bradamante qu'à une Minerve[42].

Sa vie durant, Botticelli resta étranger à l'esprit de l'antique,

et spécialement des œuvres gréco-romaines qu'il pouvait avoir sous les yeux; ses figures n'ont rien de leur caractère massif, de leur monumentalité : elles sont sveltes, d'une ligne ondoyante, souvent mal équilibrées dans le mouvement; leur arabesque, qui soutient l'ensemble de la composition, les apparente davantage aux créations décoratives de l'art oriental qu'à la plastique strictement équilibrée de l'art gréco-romain. Comme nous le verrons par la suite, dans certains dessins où Botticelli put s'adonner librement à sa verve naturelle, cette parenté profonde se manifeste de façon indiscutable, sans qu'il y ait trace d'imitation directe. Le goût du détail archéologique, si marqué chez Mantegna et que l'on trouve aussi, bien qu'à un moindre degré, chez Ghirlandaio, manque presque complètement à Botticelli, et c'est à peine si l'on peut signaler de-ci, de-là, dans son œuvre, quelques emprunts directs faits aux antiques.

Après la joute de Giuliano, la réputation de Botticelli comme peintre des Médicis était si bien établie, que ce fut à lui que s'adressa Guaspare di Zanobi del Lama quand il voulut rendre aux Médicis ce suprême hommage de les représenter eux et leurs courtisans sous l'aspect des rois Mages et de leur suite, dans l'une des principales églises de Florence : Santa Maria Novella[11].

Ce singulier personnage symbolise très bien certains côtés du caractère des Florentins de cette époque, qui se comportaient en commerçants même avec Dieu : ce tableau devait lui concilier à la fois ses protecteurs célestes et ses protecteurs terrestres. Le donateur s'appelait Gaspard comme l'un des Rois Mages : le sujet du tableau était donc tout indiqué; ces puissants souverains légendaires, qui étaient en relation si intime avec les astres (et l'on croyait davantage en ce temps-là à la puissance mystérieuse des astres qu'à la bonté un peu abstraite du Créateur) interviendraient en sa faveur; il ne manqua pas de se faire figurer à

l'arrière-plan, modestement mais visiblement, de face et l'index de la main droite levé, comme pour dire : voyez, c'est bien moi, ne m'oubliez pas. C'est qu'il avait manifestement beaucoup de choses à se faire pardonner, dans l'ordre spirituel comme dans l'ordre temporel. Les documents que nous possédons suffisent à nous le suggérer en ce qui regarde le temporel : Gaspard était courtier de banque : c'était un métier de fripon à cette époque; on avait été récemment obligé de soumettre les courtiers au contrôle du tribunal de commerce, tant ils étaient habiles à tirer l'argent de la poche des jeunes gens et à les réduire à leur merci, car qui leur avait emprunté cent livres leur en devait bientôt des milliers. Dans ses déclarations cadastrales, notre courtier dissimulait sa profession; il n'était qu'un pauvre vieil homme, malade, bon à rien, il ne possédait à la campagne qu'un petit lopin de terre que le torrent voisin lui rongeait sans cesse, avec un petit moulin sans valeur; il demandait à être exonéré de l'impôt... Le fisc fermait les yeux : Dieu sait quels services ce vieux filou avait rendus aux Médicis! Ces banquiers, pas plus scrupuleux que lui, et qui savaient (comme l'a écrit Laurent le Magnifique) qu'on ne pouvait vivre richement à Florence sans posséder le pouvoir, étendaient sur lui leurs mains protectrices. Tout ce beau monde croyait se concilier Dieu en faisant des cadeaux à l'Église : un tableau votif, où chacun figurait en plus ou moins bonne place suivant son rang dans l'État et sa richesse, et prenait (autant qu'il était compatible avec la bonne ordonnance de l'assemblée) l'attitude rituelle qui convenait à la scène religieuse à laquelle il était censé participer; ou quelque objet précieux relatif au culte, comme le livre enluminé que Guaspare di Zanobi del Lama légua « pour le salut de son âme » à la compagnie de Jésus Pèlerin, dont il faisait partie.

Un peu à l'écart de cette noble assemblée, Botticelli regarde au

dehors et observe (Pl. XXII) ; il s'observe lui-même d'abord, dans le miroir, et ses cheveux bouclés, ses yeux aux prunelles d'une couleur indécise, ses lèvres fortement dessinées, il les prêtera volontiers à ses créatures idéales, confirmant par là une remarque pénétrante de Léonard. Il observe aussi les autres, il les observe avec acuité, n'en doutez pas, mais il n'est pas d'un réalisme aussi littéral que Ghirlandaio, qui deviendra bientôt son rival et qui aura grand succès comme portraitiste, parce qu'il fait ressemblant. La ressemblance importe moins à Botticelli que le caractère et ce caractère est parfois conventionnel. Botticelli sait qu'il convient souvent de représenter les grands non tels qu'ils sont, mais tels qu'ils veulent paraître : il ennoblit les Médicis, affine le profil de marchand rusé du vieux Côme en le transposant des médailles, prête à Julien l'air mélancolique et rêveur qui convient à son rôle d'amoureux dolent.

En avril 1476 mourait la belle Simonetta, la dame de Julien, en l'honneur de laquelle il avait rompu des lances l'année précédente; Politien l'a célébrée dans ses Stances sur la Joute, qu'il devait laisser inachevées à la mort de l'héroïne. Deux ans plus tard, Julien expirait sous les coups des conjurés du clan des Pazzi : ceux-ci, incités par le pape Sixte IV, que des rivalités économiques et politiques avec Florence poussaient à susciter aux Médicis des adversaires qui fussent plus disposés à favoriser ses desseins, avaient tenté de débarrasser la cité de la « tyrannie » des Médicis dans l'espoir de se substituer à eux. Sauvé grâce à la maladresse de gens d'église, qui s'étaient chargés d'accomplir dans le Dôme de Florence un crime que même un soudard de profession s'était refusé à perpétrer dans un tel lieu, Laurent de Médicis se vengea cruellement de ses adversaires ; les conjurés, leurs parents et leurs amis furent exécutés ; l'évêque de Pise, Francesco Salviati, complice du complot, pendu sans autre forme de procès en

présence du peuple. La populace, plus favorable aux Médicis qu'aux Pazzi, s'en mêla ; des enfants déterrèrent, trois semaines plus tard, l'un des Pazzi exécutés, traînèrent dans tout Florence cette charogne puante et finirent par la jeter dans l'Arno où elle vogua, flottant au fil de l'eau sous les lazzis des curieux qui s'écrasaient sur les ponts pour la voir passer[44]. La ville vivait sous la terreur, et la guerre avec le pape et le roi de Naples était imminente.

Botticelli, devenu décidément le peintre officiel des Médicis, avait été chargé de peindre à fresque au-dessus de la porte de la Douane, à côté du Palais de la Seigneurie, les effigies des « traîtres », huit grandes figures représentant les Pazzi et leurs complices, la corde au cou s'ils avaient été exécutés, pendus par les pieds s'ils avaient réussi à fuir. En quelques semaines, Botticelli bâcla cet ouvrage assez ingrat et médiocrement payé (40 florins), qui fut détruit dès 1494 lors de l'expulsion des Médicis, en même temps qu'une peinture du même genre faite jadis par Andrea del Castagno sur l'ordre de Côme de Médicis et qui avait servi sans doute de modèle à Botticelli.

Mais sa situation de peintre officiel lui valait heureusement des commandes plus intéressantes. C'est pour les Médicis qu'il peignit une série d'œuvres à sujets mythologiques qui comptent parmi ses créations les plus originales : la plus célèbre est le *Printemps*.

***

Le *Printemps* (Pl. XXIII) est peut-être l'œuvre de Botticelli qui a été le plus goûtée à notre époque ; c'est assurément celle qui représente le mieux sa personnalité aux yeux des artistes modernes.

Ce tableau a quelque chose de mystérieux; le sens même de la composition est demeuré longtemps obscur[45]. Que signifient ces personnages, isolés ou réunis par petits groupes, dont chacun semble vivre pour soi seul et suivre au loin un rêve qu'il ne révélera jamais? Que veut dire le geste vague de cette femme à la tête inclinée, comme alanguie? Et cette autre, couronnée, enguirlandée de fleurs, qui marche en répandant des roses sur son chemin, qui est-elle? Et comment définir l'expression de sa bouche entr'ouverte, de ses yeux énigmatiques? Un titre tel que « le Printemps » ne préjugeait rien et laissait libre carrière à l'imagination : aussi les modernes « Préraphaélites » purent-ils supposer derrière l'œuvre toutes les intentions symboliques qui leur étaient chères. Il n'est pas jusqu'au mauvais état de conservation du tableau qui n'ait contribué à son succès, en lui donnant ces tons éteints et anémiés qu'ont affectionnés beaucoup de peintres, sans doute par réaction contre la fausse santé des figures académiques.

Nous savons aujourd'hui que Botticelli n'est point responsable de l'invention du sujet ; il a dû se conformer à un programme rédigé par quelque humaniste, ami des Médicis ; les personnages lui ont été imposés avec leurs rôles et leurs attributs. Et si nous ne possédons plus ce programme, nous pouvons du moins le reconstituer approximativement, avec l'aide de textes antiques et de poésies contemporaines, comme celles de Politien. Ce qui appartient à Botticelli, c'est la conception et l'exécution artistiques, non le thème littéraire.

Tous les personnages sont empruntés aux mythes antiques, et pourtant à première vue ils ne trahissent guère leur origine ; la figure centrale, qui représente Vénus, est complètement vêtue et son costume n'a rien de grec ou de romain ; son type est celui des Vierges, de Judith ou de n'importe quel personnage biblique. Les

trois Grâces, qui ne sont point nues non plus, mais couvertes de voiles diaphanes, ont des coiffures qui rappellent celles des Florentines. La robe, semée de bouquets de fleurs, de la déesse du printemps ne dérive pas davantage de modèles classiques. Dans l'ensemble, de prime abord, ce « Royaume de Vénus » rappelle les peintures du moyen âge, où sous le couvert d'arbres raides, des chevaliers à l'air dolent, en s'accompagnant sur un luth, chantent les peines de leurs cœurs fidèles à des belles étroitement enfermées dans leurs robes. Bien que beaucoup de détails soient exactement rendus, le bosquet est sans vie, l'air ne joue pas entre les troncs, la sève ne circule pas sous l'écorce des arbres et l'on n'a point la sensation de l'espace infini.

Mais à côté de ce qui appartient à la tradition médiévale, que de traits révèlent l'esprit nouveau ! Déjà la nudité du corps se montre à découvert chez l'homme, à travers des voiles transparents chez la femme : on sent que l'artiste a le désir d'étudier le corps humain, objet des anathèmes des chrétiens ascétiques, et d'en rendre toutes les beautés. Et la timidité qui règne dans l'emploi du nu, et spécialement du nu féminin, jusqu'à la fin du XV^e siècle, timidité que l'on trouve même chez les littérateurs, n'est que le reflet de l'état d'incertitude des esprits qu'anime une vie nouvelle, mais qui ne peuvent se débarrasser encore des liens de la croyance traditionnelle. Les Grâces n'ont point les formes fluettes, grêles, amenuisées, chères au moyen âge ; elles n'ont pas non plus l'abondance et la plénitude de chair des femmes de la Renaissance ; elles sont sveltes et élancées : leur corps, d'une ligne très pure, est plus dessiné que modelé et n'a rien de voluptueux. Elles se tiennent par la main et se meuvent d'un rythme lent sur un tapis de fleurs. Le peintre a reproduit ces fleurs une à une avec une fidélité et un soin minutieux, qui dénotent une étude amoureuse de la nature.

C'est la vision d'un monde supérieur que Botticelli a essayé de traduire, d'un monde où la Beauté serait reine. C'est un rêve où les souvenirs des plus belles impressions de la vie se mêlent aux images discontinues d'un passé merveilleux, une évocation de splendeurs révolues faite par une âme emplie du désir de créations nouvelles. L'esprit s'efforce d'élaborer les mille représentations qui l'occupent, de faire un choix parmi les idées de toute nature qui se présentent à lui et de les fondre en une synthèse harmonieuse.

Si l'esprit est incertain, la main n'est pas non plus sûre d'elle-même ; les mouvements au rythme rapide qui expriment l'ardeur et la joie, elle est impuissante à les rendre ; la figure de femme qui fuit, poursuivie par Zéphyr, semble sur le point de choir.

De l'ensemble de l'œuvre se dégage une impression de vie juvénile, timide et ingénue. C'est l'âge des désirs qui s'éveillent, des désirs confus qui inquiètent l'âme, l'emplissent de mélancolie, lui font aimer la solitude. Les lèvres n'osent confier la peine secrète, le mal inconnu dont souffre le cœur. Dans les profondeurs de l'être germe un sentiment nouveau qui va révéler tout un monde d'émotions jusqu'alors ignoré. On n'ose encore donner un nom à ce sentiment : on n'aime aucune créature en particulier, mais on voudrait embrasser la nature entière et l'amour se répand dans tout l'être comme une sève ardente. Les femmes de Botticelli sont toutes vierges, même ses Vénus : elles viennent de sortir de l'enfance et la femme s'éveille en elles ; elles attendent celui qui doit les transfigurer, non plus un dieu, mais un homme auquel elles se donneront d'un libre vouloir et sans croire qu'elles commettent un péché. Mais elles ne sont point conscientes de cette destinée magnifique : elles sont toutes jeunes et elles rêvent, sans que leur rêve prenne une forme précise ; elles désirent et leur désir est encore sans objet. Moment unique et fugitif, analogue à ces journées de renouveau où, sous la caresse des brises tièdes, la nature

semble renaître, les bourgeons crèvent, les premières fleurs s'ouvrent et des bouffées de joie montent au cerveau des hommes.

Ce moment, Botticelli l'a saisi et fixé dans cette œuvre et dans plusieurs autres, et c'est ce qui fait leur originalité absolue et le charme qu'elles garderont toujours pour qui a ressenti la poésie de cet âge. Le *Printemps*, le titre que nous a transmis la tradition par la bouche de Vasari, est celui qui rend le mieux l'impression d'ensemble produite par le tableau et même sa signification, si l'on considère surtout l'invention du peintre.

Le printemps de la Renaissance, à l'heure où il trouva son expression picturale la plus suggestive, était bien près de finir. Vingt-cinq ans plus tard, les promesses s'étaient accomplies, les espérances réalisées, le monde nouveau palpitait sous la main d'artistes maîtres de leur art, une race nouvelle de jeunes hommes et de jeunes femmes était apparue, radieux de force et de beauté, faits pour s'aimer dans la joie orgueilleuse de leur chair florissante. Et un génie créait, avec des éléments empruntés seulement à la réalité ambiante, des visions plus belles, plus riches, plus ardentes, plus fascinatrices que tous les paradis et les édens conçus par ses prédécesseurs : Giorgione.

***

La *Naissance de Vénus* (Pl. XXIV) n'est pas le pendant du Printemps : elle est peinte sur toile et non sur bois, ses dimensions ne sont pas les mêmes que celles du Printemps[46]. Elle a certainement été créée quelques années plus tard. Le thème est moins empreint de symbolisme littéraire : complètement formé déjà dans les hymnes homériques, repris et complété par Politien dans les stances célébrant la Joute de Giuliano, où il le présente comme le sujet d'un bas-relief, donc en prêtant à sa vision l'aspect

d'une œuvre d'art plastique, il a pu être interprété sur la toile par Botticelli sans changement essentiel : le geste même de Vénus pressant d'une main ses cheveux, couvrant de l'autre son sein, a été emprunté au poète, mais en l'intervertissant et en l'interprétant dans le sens de la Vénus pudique de la statuaire gréco-romaine, dont on connaissait des exemplaires en Toscane bien avant la découverte de la Vénus de Médicis. Giovanni Pisano s'était déjà inspiré du type de la Vénus pudique pour la figure de la Prudence dans la chaire de la cathédrale de Pise au commencement du XIVe siècle, et en vérité, dans la toile de Botticelli, le geste du bras droit collé contre le corps et formant avec l'avant-bras un angle très aigu, est plus proche de Pisano que des modèles antiques. La figure tout entière est d'une *modestie* qui n'a rien de commun avec l'art praxitéléen : c'est bien la « donzelle » des vers de Politien. Son visage ne diffère point de celui des vierges de Botticelli : on peut le comparer par exemple à celui de la Vierge entre les deux saints Jean du Musée de Berlin, qui est à peu près de la même époque. Le corps aux formes allongées avec les épaules tombantes, la poitrine étroite, les seins placés bas, les mains larges et osseuses, ne répond nullement à l'anatomie classique. Comme l'a très bien montré Warburg, l'imitation de l'antique réside surtout, ici comme en beaucoup d'œuvres contemporaines, dans l'emprunt des moyens propres à suggérer le mouvement, telle la figuration des cheveux flottants et des draperies agitées par le vent : et c'est ainsi que le peintre nous fait voir Vénus poussée par les zéphyrs, s'approchant du rivage, et la déesse du printemps qui se hâte vers elle pour la couvrir d'un manteau fleuri.

Un autre produit de la même veine est le petit panneau rectangulaire tout en largeur qui a appartenu sans doute à la décoration d'un ensemble mobilier et représente *Mars et Vénus* (Pl. XXVI) : lui nu à demi couché, le bras appuyé sur sa cuirasse, la tête

chavirée, dormant de ce sommeil profond qui suit chez l'homme les ébats charnels et que le peintre a figuré de façon très réaliste en montrant la bouche entr'ouverte, tombant de côté; elle en robe longue, soigneusement coiffée à la nymphe, assise et regardant au loin; de petits ægipans se sont emparés du casque et de la lance de joute ou sonnent de la trompe et se faufilent dans la cuirasse. Dans cette composition d'un beau rythme décoratif, où le réalisme et la fantaisie se mêlent, plusieurs critiques ont cru trouver une allusion aux amours de Julien de Médicis et de la Simonetta, thème d'inépuisables variations pour les poètes du cercle médicéen; mais cette hypothèse ne s'appuie sur rien de précis, et même si l'on considère le motif principal de la peinture d'un point de vue littéraire ou allégorique, on ne peut guère y trouver que le sens générique du contraste entre l'homme et la femme dans l'amour. Aucun poème, aucune œuvre d'art ne fournit, à ma connaissance, les éléments de l'œuvre tels que l'a réalisée l'artiste[47].

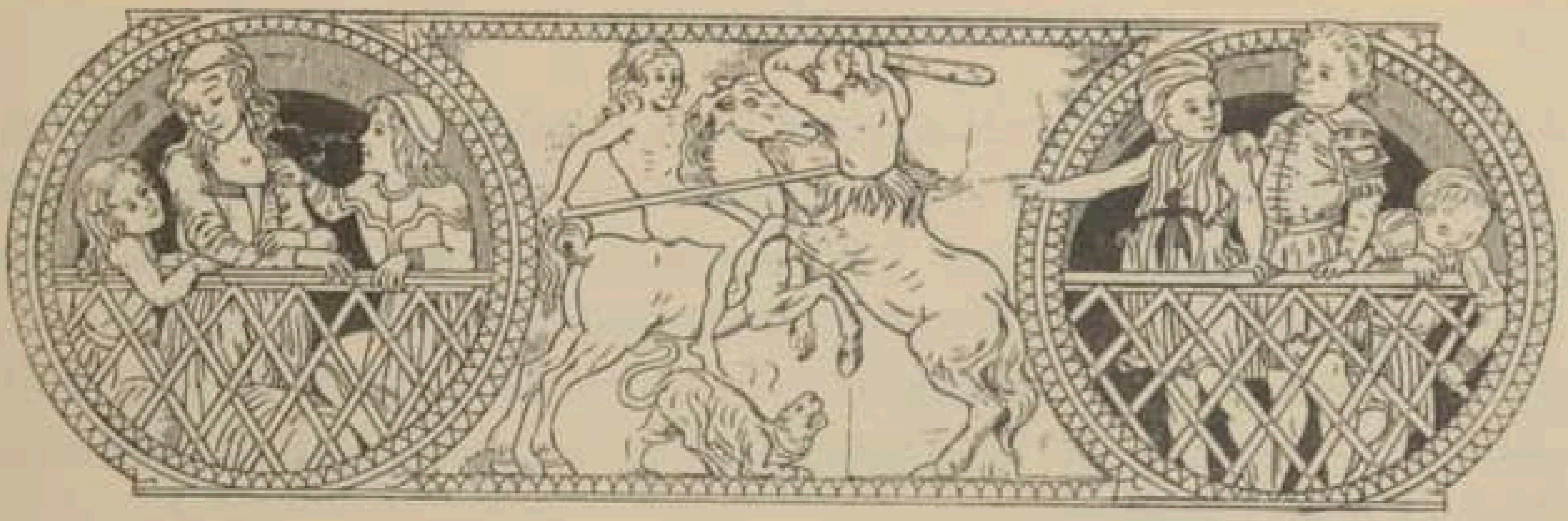
En revanche, on peut affirmer que l'étrange composition figurant Minerve saisissant par les cheveux un centaure (Pl. XXVIII) est une allégorie en l'honneur des Médicis : l'anneau orné d'un diamant, qui était l'une de leurs devises, sert de motif ornemental à la robe de la Déesse de la Sagesse; les branches d'olivier qui entourent sa poitrine et ses bras et couronnent sa tête, sont un symbole de paix, tandis que le centaure était un symbole de violence et de désordre, familier au moyen âge. Il s'agit donc sans aucun doute d'une allégorie politique ayant trait au rétablissement de l'ordre par l'œuvre de Laurent de Médicis[48].

Ici encore, sauf le mouvement des cheveux et des draperies, rien ne révèle que le peintre s'inspire de l'antique; la douce jeune fille qui prend d'un air rêveur les mèches du centaure, n'a rien de l'austère Minerve; le centaure est frère du saint Jean-Baptiste

et du saint Jean l'Évangéliste du tableau du Musée de Berlin.

Si l'on considère l'ensemble de ces compositions à sujet mythologique, on doit reconnaître que l'apport personnel de Botticelli dans leur conception et dans leur exécution l'emporte de beaucoup sur ce qui lui a été suggéré par les données du programme ou par les œuvres antiques qu'il connaissait.

Ces compositions ont avant tout un caractère décoratif, et se rapprochent de la tapisserie; la perspective n'y joue aucun rôle; l'architecture en est absente; un décor de verdure leur sert de fond, ou quand c'est la mer, comme dans la Naissance de Vénus, les petites vagues, superposées et schématisées, y prennent une valeur purement décorative. Ce sont en somme les tapisseries françaises et flamandes, dont les familles florentines et spécialement les Médicis possédaient de nombreux spécimens, qui ont servi de modèle à Botticelli; elles donnaient le ton à la décoration des intérieurs.



V

BOTTICELLI ET LÉONARD

Parmi les nombreux artistes de renom que Botticelli connut pendant sa jeunesse, alors que, devenu maître, il se développait rapidement et s'élevait à sa pleine maturité, aucun n'exerça sur lui plus d'influence que Léonard de Vinci. Ils furent amis : un passage du recueil de notes, connu sous le nom de Traité de Peinture de Léonard, nous le prouve ; Léonard, qui critique les défauts des artistes contemporains, mais sans jamais les nommer, ne cite qu'un nom dans tout ce traité, celui de Botticelli, qu'il appelle familièrement « notre Botticelli ».

Botticelli était son aîné, de huit ans ; nous savons que les deux peintres se connaissaient dès 1472 ; tous deux faisaient partie de la Compagnie de Saint-Luc, association corporative à caractère religieux qui réunissait tous les peintres de Florence et quelques autres artistes, et ils participaient aux mêmes cérémonies. Peut-

être s'étaient-ils déjà rencontrés dans l'atelier de Verrocchio, où il est probable que Botticelli travailla et dans lequel Léonard fit son apprentissage. En 1472, Léonard n'avait que vingt ans, mais il devait déjà faire sur les gens une grande impression, soit par sa beauté, soit par son intelligence si vive et qui s'intéressait à toutes choses, et exercer sur ses camarades cette fascination que Gœthe exerça dès sa jeunesse.

Léonard se révèle de suite comme un esprit d'une curiosité universelle, visant à des vérités d'ordre général, dont les préoccupations dépassent de beaucoup le champ limité de la peinture et des questions techniques qui s'y rapportent. Il n'a plus rien de l'artisan, et en quoi ressemble-t-il à ses confrères, ces petits patrons qui livrent à date fixe des ouvrages de qualité déterminée, payés proportionnellement à la surface peinte et à la valeur des couleurs employées ? De sa vie il ne pourra renoncer, pour livrer une commande à jour fixe, à poursuivre la solution des problèmes scientifiques qui le préoccupent dans le moment, ou, comme disaient ses contemporains qui ne le comprenaient guère, les chimères de sa philosophie; il fera attendre les princes et les princesses qui aspireront à obtenir quelque ouvrage de sa main.

Avec qui pouvait-il s'entendre ? « Le peintre qui ne doute pas ne fait pas de progrès. Quand l'œuvre l'emporte sur le jugement de l'ouvrier, cet ouvrier ne progresse guère. Mais quand le jugement l'emporte sur l'œuvre, cette œuvre ne cesse de s'améliorer, si l'avarice ne l'empêche. » Mais qui d'entre eux doutait ? Qui n'était pas avide de s'enrichir ? Il les jugeait assez sévèrement dans ses Notes et nous les reconnaissons au passage sans qu'il les nomme. Ce n'était assurément pas Ghirlandaio qui avait des doutes, ni même Pollaiuolo ou Verrocchio, dont il voyait bien les défauts : n'est-ce pas en pensant à eux qu'il blâme

ces peintres qui « pour paraître grands dessinateurs, font des nus ligneux et sans grâce qui ressemblent plutôt à des sacs de noix qu'à des formes humaines »[49]. Il avait donné une leçon à son maître Verrocchio en peignant l'un des anges dans le Baptême du Christ commandé à celui-ci pour l'église de San Salvi, près de Florence (aujourd'hui au Musée des Uffizi) : il lui avait montré que « la ligne n'a pas en elle de matière ou de substance et qu'on peut la nommer plutôt chose spirituelle que substance. » Aux contours tranchés de Verrocchio, il avait substitué la dégradation insensible des plans, le passage graduel de l'ombre à la lumière; aux cheveux ciselés dans une matière dure, les cheveux vaporeux où se joue la clarté.

Avec lequel de ces peintres pouvait-il causer en ayant quelque chance d'être compris, si ce n'est avec Botticelli ? Lui au moins *doutait,* cherchait, s'intéressait aux considérations théoriques : « personne sophistique », disait Vasari, qui n'avait que dédain pour les gens qui ne poursuivaient pas, comme lui-même, la fortune et les honneurs.

Avec Botticelli, les discussions allaient leur train. Plein de verve, il lance volontiers des paradoxes : « étudier le paysage ? A quoi bon ? Il suffit de jeter une éponge imbibée de couleurs diverses sur un mur : elle y laissera une tache où l'on verra un beau paysage. — Il est vrai, réplique Léonard, que dans une pareille tache, l'on voit ce que l'on veut y chercher : des têtes humaines, des animaux, des batailles, des écueils, des mers, des nuages et des bois et choses semblables; elle fait le même effet que le son des cloches à qui tu fais dire tout ce qu'il te plaît. Mais bien que de telles taches sollicitent ton imagination, elles ne t'enseignent à finir aucun détail. Or un peintre n'est universel que s'il aime toutes les choses qui appartiennent à son art. »[50]

L'idée de l'harmonie parfaite de la composition, obtenue par

la juste proportion entre toutes les parties et l'étude approfondie de chacune d'elles, est une idée familière à Léonard. Il veut prendre conscience de tout, ne rien laisser au hasard, au caprice du moment ; il ne se contentera pas d'improvisations ou d'à peu près, dût-il n'achever que quelques œuvres.

Botticelli, au contraire, tend à sacrifier certains éléments de la composition et, comme plus tard Michel-Ange, avec lequel il a parfois des affinités inattendues, à faire ressortir exclusivement la figure humaine sur des fonds de plus en plus neutres, tendance qui s'accentuera avec l'âge. Pour Léonard, un tableau est une symphonie où le paysage accompagne et sous-tend la dominante donnée par les figures ; il participe de l'état d'âme des personnages ; parti de l'étude objective des aspects naturels que l'on reconnaît dans le plus ancien de ses dessins datés (1473), il arrive au paysage de rêve, de la Joconde et de la sainte Anne.

Un autre problème qui préoccupait les deux amis était celui de la figure en mouvement : représenter le mouvement dans toute son intensité tout en donnant à la figure une silhouette stable, c'est l'un des soucis principaux des artistes italiens de la seconde moitié du XVe siècle. Les artistes de la génération précédente avaient surtout visé à rendre le volume de la figure au repos et à organiser l'espace en profondeur : on ne pouvait guère aller plus loin dans cette voie que Piero della Francesca, perspectiviste intégral, qui traite la figure comme un solide géométrique et la fige dans la masse compacte de ses compositions. Le mouvement régnait déjà dans les bas-reliefs de Donatello, mais c'était un grouillement de foules où les figures restaient liées les unes aux autres, formaient quand même une masse ; les aînés de Botticelli, et surtout Antonio Pollaiuolo, détachent les figures et les lancent en des mouvements de danse ou de lutte violente : mais il arrive à ces figures de se pencher

outre mesure, de perdre l'équilibre, de communiquer au spectateur une sensation de vertige. N'est-ce pas à Pollaiuolo que Léonard pense quand il écrit qu'il faut éviter que les mouvements soient si désordonnés que la paix même paraisse une bataille ou une danse d'ivrognes ? Les mouvements du corps doivent correspondre aux mouvements de l'âme. Mais la grande difficulté de la représentation de la figure en mouvement réside en ce qu'on ne peut la copier d'après nature : elle ne se forme que grâce au pouvoir de discernement de l'esprit[51].

Botticelli ne tombera dans cet excès de mouvements désordonnés que vers la fin de sa carrière ; à l'époque de son amitié pour Léonard il enveloppe d'une ligne gracieuse ses figures animées ; leurs danses sont lentes, leurs gestes modérés. Comme Léonard, comme jadis Alberti, il se sert, pour suggérer le mouvement, des draperies qui par-devant se collent sur le corps et derrière flottent au gré du vent, stratagème emprunté à la statuaire antique. Les voiles transparents qu'il emploie frémissent et ondulent en vagues légères.

Nous pourrions jurer que la perspective fit souvent le sujet des conversations des deux amis, même si nous n'en avions pas un témoignage direct dans un passage, assez obscur du reste, d'un manuscrit de Léonard[52] où il est fait allusion à une discussion avec Sandro sur la diminution des grandeurs dans l'éloignement.

Botticelli s'adonna dans sa jeunesse à une étude d'autant plus sérieuse et approfondie de la perspective qu'il avait eu sous ce rapport une éducation tout à fait insuffisante dans l'atelier de Fra Filippo Lippi. Le « frère », fantaisiste et irrégulier comme il l'était, se souciait assez peu d'opérer selon une méthode rigoureuse et d'apporter une logique stricte dans le choix des moyens de réalisation de son œuvre. Dans ses peintures on constate une foule d'irrégularités dans les tracés perspectifs comme dans les

grandeurs relatives des figures ; il tient rarement compte du recul du spectateur, qui doit se placer à une certaine distance pour embrasser aisément l'ensemble du tableau ou de la fresque ; la distance est le plus souvent trop courte, comme s'il peignait pour lui, le nez sur son ouvrage. Cette erreur se retrouve chez Botticelli à ses débuts.

Son contact avec Verrocchio et Antonio Pollaiuolo l'amena rapidement à une conception plus organique de l'œuvre ; dans la Madone trônant avec six saints, de l'Académie des Beaux-Arts à Florence[53], il est déjà entièrement maître de la perspective telle qu'elle était enseignée et pratiquée par les meilleurs maîtres de l'époque. C'est la perspective géométrique qui établit un rapport précis de caractère plastique entre l'œuvre et le spectateur ; c'est elle qui forme la trame dans laquelle s'insèrent les figures, qui rend les proportions relatives des êtres et des choses, des personnages et des milieux, directement sensibles pour nous, qui approfondit les espaces et crée les vides que peupleront, de leur masse et de leur mouvement, les acteurs du drame[54].

Dans ce tableau, Botticelli montre qu'il comprend non seulement les raisons des règles de la perspective (et notamment de celle qui concerne la distance), mais aussi les ressources qu'elle offre en tant que moyen de mettre en évidence le caractère d'ensemble de l'œuvre. Il place le point principal non à la hauteur des personnages debout, mais à la hauteur des personnages agenouillés : c'est comme si le spectateur, agenouillé lui-même, contemplait avec respect, avec vénération, la haute figure de la Vierge trônant avec, sur ses genoux, l'Enfant qui bénit, autour de laquelle se groupent saints et saintes, encadrés exactement par l'architecture. Ce point de vue n'a pas été choisi en tenant compte de la position d'un spectateur réel, debout dans l'église, en face de l'autel, car son œil n'arriverait pas à cette hauteur ; d'ailleurs,

dans cette période de son développement, Botticelli avait tendance à placer le point de vue très bas, sans recherche d'illusionnisme, comme on peut le constater même dans ses petits tableaux de Judith et Holopherne, faits pour des particuliers. C'était là un moyen de rendre les figures principales imposantes, de leur faire dominer la scène, de les mettre en relief dans des cadres architecturaux ou de les détacher sur le ciel. Botticelli en usa souvent et, comme nous le verrons encore, à bon escient.

L'examen attentif des tableaux de Botticelli nous offre des preuves palpables de l'attention qu'il donnait à la perspective et du soin avec lequel il établissait la trame architecturale de ses compositions : partout l'on voit les lignes de ses architectures gravées dans le bois et bien souvent on retrouve les restes des tracés perspectifs auxiliaires[55].

Cependant Botticelli n'était pas un perspectiviste de tempérament : il voyait moins bien le volume que les lignes ; quand il ne se servait pas de la règle et du compas, il déformait très irrégulièrement les contours des surfaces géométriques, comme on en peut juger par ses dessins pour la Divine Comédie. Ce n'était pas un fanatique de la perspective ; il la considérait comme une discipline nécessaire qu'il s'imposait volontiers, mais dont il se libérait quand le thème le permettait et que l'effet visé n'en comportait pas l'emploi. Il est probable qu'il tombait d'accord avec Léonard pour la définir « bride et timon de la peinture ». Mais elle n'en était point pour lui un élément essentiel, la structure de la composition, comme pour Piero de la Francesca, qui enfermait la figure elle-même dans un système strict de perspective. L'attitude critique de Léonard vis-à-vis de la théorie de la perspective linéaire[56] le trouvait consentant, mais tandis que son grand ami donnait le rôle prépondérant au clair-obscur et s'intéressait davantage à la perspective aérienne qu'à la perspective géomé-

trique, Botticelli avait avant tout le sens de la ligne expressive, apte à rendre les mouvements de l'âme.

Les deux hommes différaient d'ailleurs profondément de caractère et, en art, leurs tendances naturelles divergeaient : leur manière de dessiner trahit déjà ces divergences. On ne confondra jamais un dessin de Léonard avec un dessin de Botticelli : Botticelli dessine d'une manière plus minutieuse et plus insistante et la ligne seule a pour lui de la valeur. Le dessin de Léonard est bien plus impressionniste : la ligne est interrompue, rapide, doublée, les ombres sont souvent indiquées dès la première esquisse, alors que Botticelli achève des dessins purement au trait et ne met pas d'ombre même quand le sujet l'exige, comme dans les premiers chants du Purgatoire, où l'ombre que projette le corps de Dante provoque l'émerveillement des êtres translucides qui abordent le Mont de la Purification. Les vides et les pleins, les lumières et les ombres jouent chez Léonard un rôle capital ; la ligne est en apparence beaucoup plus capricieuse que chez Botticelli, parce qu'elle ne sert pas à fixer des contours précis, à l'existence desquels Léonard ne croyait pas, mais seulement à indiquer des limites de masses et d'ombres, à suggérer le mouvement. Pour Botticelli, la ligne est tout et ses ondulations et ses frémissements traduisent non seulement le mouvement matériel, mais même les mouvements de l'âme.

On a tenté, mais en vain, de définir les rapports entre Botticelli et Léonard en cherchant dans leurs œuvres des emprunts directs qui auraient été faits par l'un à l'autre ; deux artistes aussi originaux et de tempérament aussi différent ne se copient pas mutuellement, mais leurs conversations, leurs discussions, la confrontation même de leurs œuvres suscitent en eux un travail actif, une réaction par laquelle leurs idées et leurs conceptions se précisent, leur personnalité s'affirme.

Pendant la période de leur amitié, ils eurent l'occasion d'approfondir le même thème : celui de l'Adoration des Mages. Ce n'est qu'en mars 1481 que Léonard eut la commande d'un tableau de ce sujet, pour le maître-autel de l'église des moines de San Donato à Scopeto près de Florence, mais à en juger par les nombreux dessins préparatoires qui nous ont été conservés, il semble qu'il ait déjà étudié ce thème, comme plusieurs autres, bien avant qu'il n'eût une commande ferme. Comme nous l'avons vu, Botticelli l'avait déjà traité trois fois et chacune des versions avait marqué une étape dans le développement du jeune maître et un perfectionnement dans l'élaboration du thème. La dernière, où l'on voyait des portraits des Médicis, était encore très admirée au XVI^e siècle pour la maîtrise dont elle témoignait, comme il résulte des éloges qu'en fait Vasari. L'unité de la composition à foyer central, l'habile groupement des figures qui mettait en relief les hauts personnages costumés en Rois Mages, la suppression de détails superflus, comme la crèche avec le bœuf et l'âne, l'excellente économie des moyens frappaient assurément Léonard, qui voulut aller plus avant encore dans la voie de la concentration de l'effet.

Nous pouvons suivre à travers ses études et ses esquisses le travail intense de Léonard s'efforçant de réaliser une conception tout intérieure d'un sujet que les artistes du XV^e siècle avaient toujours été tentés de représenter comme une festivité publique, en donnant l'importance première au cortège des Rois. Il nous remet en présence de l'évènement miraculeux qui bouleverse les foules et il rend à la Vierge et à l'Enfant leur rôle essentiel.

L'œuvre inachevée, à laquelle manque la couleur, mais où toutes les valeurs d'ombre et de lumière sont déjà indiquées, suffit à nous révéler que Léonard avait résolu dès ce moment tous les problèmes qui préoccupaient les artistes de son époque. Le prin-

cipe de composition est déjà celui qu'il appliquera plus tard à la Cène. Tout concourt à une impression unique : l'action représentée se reflète dans les âmes de tous les assistants; chacun d'eux réagit selon son tempérament. Les visages et les attitudes expriment toute une gamme de sentiments, de la curiosité à l'admiration, au respect, de l'attendrissement de la femme au ravissement du jeune homme, à la contemplation pensive du vieillard. Avec un petit nombre de personnages, Léonard donne la sensation d'une foule remuée par des émotions diverses ; ces personnages sont disposés avec le plus grand art, et cependant ils ont l'air de s'être groupés ainsi d'eux-mêmes. Ils sont fermes sur jambes, ils ont une allure assurée et conservent leur équilibre même dans les mouvements rapides. Au milieu du cercle de la foule que ferme le spectateur lui-même, la Vierge et l'Enfant forment le centre vers lequel les regards se portent naturellement et ils ont pris cette situation prépondérante que Botticelli n'avait point su leur donner. Saint Joseph, au lieu de faire avec eux un seul groupe, est relégué un peu en arrière, ce qui est conforme à l'esprit de la légende.

En un point cependant se trahit encore le *Quattrocentista*, l'artiste dont les perfectionnements techniques constituent la préoccupation principale, qui n'a pas de plus grand plaisir que de triompher d'une difficulté et qui sacrifie l'impression d'ensemble au plaisir de bien rendre un effet nouveau; tout le fond du tableau est occupé par un édifice en ruine muni d'un double escalier, par des figures habillées ou nues dans les poses les plus variées, par des groupes de cavaliers dont l'un est formé de deux guerriers qui se ruent l'un sur l'autre dans un élan furieux; les chevaux se cabrent, rejettent la tête en arrière, les hommes se penchent sur leurs montures, tandis qu'un chien aboie rageusement.

Tout ce fond sans rapport direct avec la scène principale

permet le développement des motifs auxquels le cortège des Rois Mages donnait prétexte depuis longtemps déjà. Le point de vue (clairement indiqué par les escaliers) semble différent du point de vue choisi dans la construction de l'avant-plan, point qu'on ne peut préciser faute d'architectures.

Deux Adorations des Mages de Botticelli sont postérieures à celle de Léonard : l'une était conservée récemment encore au Musée de l'Ermitage à Leningrad et on la fait généralement remonter, mais sans preuves, à l'époque du séjour de Botticelli à Rome ; l'autre est l'Adoration inachevée des Uffizi. Toutes deux trahissent la connaissance du tableau de Léonard, ou tout au moins de quelque esquisse préparatoire[37].

Dans l'Adoration de l'Ermitage (Pl. XXX), la Vierge est bien moins éloignée du spectateur qu'elle ne l'était dans les deux versions précédentes que Botticelli avait données du même sujet ; devant elle, l'avant-plan demeure libre de façon que rien n'y arrête le regard ; les assistants, rangés en demi-cercle de part et d'autre, se tournent vers elle ; leurs attitudes trahissent l'émotion, sur les visages on lit la piété, le respect, l'amour ; on découvre, à gauche, deux figures en méditation, la tête appuyée sur la main, motif qu'on ne trouve pas dans les œuvres antérieures de Botticelli, mais qui existe dans l'Adoration de Léonard ; plusieurs personnages joignent les mains, ce que l'on ne voyait pas dans l'Adoration peinte pour Santa Maria Novella. Quelques contemporains ont encore trouvé place dans la suite des Rois, mais ils ne posent pas pour la galerie, le peintre les a incorporés à l'action et ils y prennent une part directe.

Dans une dernière rédaction, demeurée à l'état d'esquisse (Musée des Uffizi à Florence [Pl. XXXI]), et qui date probablement d'une époque plus tardive de son activité, Botticelli est allé beaucoup plus loin dans le même sens. Des sentiments tumultueux

agitent la foule qui afflue de toutes parts pour adorer l'Enfant divin, la lumière nouvelle. On se presse pour le voir, les uns se jettent à genoux, d'autres s'exclament, lèvent les bras vers l'étoile miraculeuse, un autre pleure, d'autres encore restent figés d'étonnement. Plus d'apparat, plus de distinction de rang ; la même émotion fait battre les cœurs, unit les âmes. Cette fois nous sommes bien en présence de l'événement merveilleux, tel que peut se l'imaginer une âme naïve et fervente. L'exaltation qui règne dans toute la composition ne va pourtant pas jusqu'au point d'amener la confusion dans le groupement ; Botticelli a conservé en somme la disposition traditionnelle : on voit encore des deux côtés du tableau des gens rangés en bon ordre, dont l'immobilité forcée est en contradiction avec l'entrain intérieur. Il y a du mouvement dans l'ensemble, mais ce mouvement donne le vertige parce qu'on ne le sent ni ferme, ni sûr. Les figures vacillent, les corps ne tiennent pas en équilibre, ils titubent et l'on craint de les voir fléchir. La main du peintre est impuissante à rendre son idée.

Les deux dernières Adorations des Mages ont de commun, outre la disposition générale, un détail de composition assez remarquable : la Vierge n'occupe plus le centre, elle a été portée vers la gauche du tableau, et à l'extrême droite l'espace resté libre est occupé par un groupe de cavaliers, groupe très agité dans l'Adoration inachevée où deux d'entre eux se battent. Cet épisode, qui ne répond point au sentiment de l'œuvre — bien qu'il soit suffisamment justifié au point de vue pictural — de même que l'effort exagéré et malheureux fait par le peintre pour donner une intense impression de mouvement, laissent soupçonner que Botticelli cherchait à dépasser Léonard[38].

Mais alors Léonard était loin et ce n'est pas à ce moment qu'il faut chercher l'influence, évidemment bienfaisante, qu'il

exerça sur Botticelli, mais dans la période qui précéda le départ de celui-ci pour Rome. Vers 1480, Botticelli créa des œuvres qui marquent l'apogée de l'équilibre de ses facultés et justifient le jugement que portait sur lui l'un de ses contemporains : « Sandro di Botticello, peintre très excellent de tableaux et de fresques ; ses œuvres ont un air viril, sont faites selon les meilleures règles et ont des proportions parfaites. »[59] Ce jugement, formulé vers 1485 par un homme qui avait vu les fresques de la Sixtine et celles du Spedaletto de Volterra, ne répond guère à l'impression que font aujourd'hui sur la plupart des gens les peintures de Botticelli ; mais abstraction faite de ce que les critériums de la Renaissance étaient assez différents des nôtres, notre impression s'est formée sur l'ensemble de l'œuvre ; le même critique, s'il avait écrit vers 1500, ne se serait plus, pensons-nous, exprimé de la même manière. Ni l'air viril, ni les proportions parfaites n'étaient alors les dominantes dans l'art de Botticelli.

Mais elles l'étaient au milieu de sa vie, elles l'étaient notamment dans cette fresque représentant *saint Augustin en méditation* (Pl. XXXII), qu'il peignit en 1480 pour le jubé de l'église d'Ognissanti, en concurrence avec Ghirlandaio, dont le saint Jérôme banal, étroitement encastré dans sa cellule encombrée de menus objets que le peintre a accumulés pour rivaliser avec les Flamands, fait ressortir la masse imposante et mouvementée, l'allure grandiose et pathétique du saint Augustin[60].

On voit aisément par quels moyens simples et bien adaptés au but Botticelli est arrivé à ce résultat : il a placé le point de vue très bas, à peine au-dessus des pieds du Saint, ce qui fait que l'ensemble de la figure paraît nous dominer et s'offrir pour ainsi dire à notre contemplation respectueuse sur une scène surélevée. Il l'a éclairé en plein : la lumière tombe directement sur le visage et acquiert un caractère surnaturel par le fait qu'elle paraît pro-

venir de l'apparition qui captive les regards du Saint; c'est ce qu'indiquent matériellement les rayons qui traversent la sphère armillaire. Augustin voit son Dieu, il lui parle, il en reçoit l'inspiration et c'est un reflet d'en-haut qui l'illumine. L'expression concentrée et tendue du visage, le geste de la main droite qui dit la sincérité de l'aveu et la profondeur de la contrition, le jet magnifique de la draperie qui seconde l'attitude du corps, concourent à rendre cette méditation tragique de façon digne des maîtres suprêmes de la Renaissance. Unité de composition, subordination des éléments accessoires aux éléments essentiels, science technique, conscience du but à atteindre, grandeur du style, tout ce qui fera leur triomphe se trouve déjà dans cette œuvre, où Botticelli a complètement surpassé le réalisme de ses initiateurs pour atteindre à une synthèse où l'esprit même du sujet paraît avoir trouvé son expression la plus parfaite[61].

Un autre chef-d'œuvre de la même période a été récemment dégagé et remis en lumière[62] : c'est la fresque de l'*Annonciation*, peinte par Botticelli en avril 1481 dans la loggia qui précède l'église de San Martino, à l'angle de la via della Scala et de la via degli Oricellari (Pl. XXXIV et XXXV).

Bien que la loggia ait été cloturée extérieurement et que sa hauteur ait diminué par suite de la construction d'une tribune dont l'une des consoles avait caché la partie centrale de la fresque, on peut encore se rendre compte de la façon dont se présentait cette peinture; elle occupait la largeur du mur qui fermait la loggia à droite, perpendiculairement à la façade de l'église, au-dessus de la porte d'entrée du couvent; elle paraît avoir été composée en se plaçant au point de vue d'un visiteur qui s'arrêterait pour la contempler avant d'entrer à l'église. Mais Botticelli n'a cependant pas cherché à produire une illusion d'optique. Suivant en cela la tradition florentine, qui se perpétua chez Léonard et ses élèves

milanais, il a peint les figures comme si elles étaient vues de plain-pied et non de bas en haut ; il s'est réglé non d'après la position réelle de l'œil d'un observateur debout sur le seuil, mais, comme le disait plus tard Lomazzo, d'après « l'œil du jugement » qui regarde la peinture de face et normalement. Le point principal est placé dans la partie gauche de la fresque, à la hauteur du visage de l'ange, et se trouvait au-dessus de la porte du couvent ; la position excentrique de ce point exigeait un recul plus grand pour embrasser l'ensemble de la fresque ; de là l'adoption d'une longue distance pour le tracé perspectif.

Détachée du mur avec un bloc de maçonnerie, libérée des surcharges architecturales qui en cachaient des portions, et en partie de la couche séculaire de crasse qui l'obscurcissait, elle apparaît, dans l'atelier de restauration du musée des Uffizi, presque entièrement rajeunie, dans sa fraîcheur, sa pureté, sa grâce sérieuse. Sous le portique qui laisse voir au loin des collines verdoyantes, l'ange près d'atterrir descend d'un vol plané, lent et calme, les bras croisés sur la poitrine, en son vêtement blanc au col bleu sur lequel flotte le pan d'un manteau ocre ; la Vierge, agenouillée sur un tapis à l'autre extrémité de la composition, reste inclinée, enveloppée dans son grand manteau bleu, en une attitude d'humilité devant le messager divin qui la domine. Cette composition toute en largeur avec, au centre entre les deux figures, un grand espace libre qui permet d'apercevoir d'un côté la campagne, de l'autre, derrière un rideau soulevé, la chambre de la Vierge au lit monumental, donne une impression de gravité et de recueillement, quelque chose de mystérieux, de puissant et de sévère que l'on ne retrouvera plus à ce point dans les nombreuses versions du même sujet sorties de l'atelier de Botticelli. Il n'y a pas encore ici l'ombre de la préciosité et de l'affectation que l'on remarque dans les versions ultérieures, et notamment dans la plus célèbre, le tableau peint

neuf ans plus tard pour l'un des autels de l'église du Cestello[62].

A la veille de partir pour Rome, Botticelli était en pleine possession de ses moyens et dans un état d'équilibre parfait de ses facultés qu'il ne retrouva plus par la suite ; la tendance émotive, si marquée dans sa nature et qui devait se développer exagérément plus tard, était contre-balancée alors non seulement par le sain réalisme qui lui venait de l'école de Verrocchio et des Pollaiuoli, mais aussi et surtout par le sérieux avec lequel il avait étudié tous les éléments de son art et s'était soumis à une discipline sévère en matière de composition. Il n'est pas douteux qu'en ce sens Léonard, qui était la conscience même et apportait en toutes recherches la précision de l'expérience scientifique, ait exercé sur lui une influence prépondérante.

VI

ROME

Une période agitée suivit à Florence l'échec de la conjuration des Pazzi; le gouvernement florentin divulgua la confession faite par Giovan Battista da Montesecco, capitaine à la solde d'un neveu du pape et qui avait été mêlé au complot; elle révélait que Sixte IV avait été l'instigateur de l'affaire. Le pape, furieux de se voir démasqué, ne songea plus qu'à se venger des Florentins; comme tous ses pareils il employa les armes spirituelles, excommunication, interdit, pour servir ses desseins politiques. Il chercha à isoler Laurent de Médicis, qui, plus habile que lui, détacha le roi de Naples du parti du pape au moment où celui-ci, grâce à quelques succès militaires, espérait réduire son adversaire à merci. Il fallut conclure la paix; la prise d'Otrante par les Turcs en mai 1480 l'obligea à le faire sans retard. Tout ce qu'il obtint fut une satisfaction d'amour-propre :

une délégation de Florentins vint s'agenouiller devant lui et lui demander pardon pour obtenir la levée de la censure ecclésiastique (3 décembre 1480).

Aussitôt les relations diplomatiques rétablies avec Florence, Sixte IV appela des peintres florentins pour décorer la chapelle papale qu'il avait fait construire quelques années auparavant par un architecte florentin, Giovannino de'Dolci, et qui porte encore le nom de chapelle Sixtine. Il leur adjoignit des Ombriens : le Pérugin, qui avait déjà travaillé pour lui, et, plus tard, Luca Signorelli. On ne sait pourquoi il n'employa pas Melozzo da Forli, qui venait de peindre pour sa bibliothèque l'admirable fresque conservée à la Pinacothèque du Vatican.

Les trois Florentins : Botticelli, Domenico Ghirlandaio et Cosimo Rosselli, arrivèrent probablement au commencement de juin 1481[61]. Botticelli voyait Rome pour la première fois. Il nous est difficile de nous représenter aujourd'hui l'impression que produisait alors la ville sur les artistes. La partie habitée avait l'aspect d'une cité du moyen âge, où des barons brutaux, dans leurs palais, forteresses hérissées de tours, étaient toujours prêts à l'offensive et au pillage, tandis qu'une population misérable, entassée dans des ruelles étroites, épiait les grands pour éviter leurs violences ou tirer profit de leurs querelles et de leurs rapines. La campagne déserte était infestée de brigands qui rançonnaient les pèlerins. La vie était beaucoup moins policée qu'à Florence, les monuments témoignant d'un effort architectural nouveau, beaucoup plus rares. Le principal attrait de la ville, pour les artistes, venait des antiques; les ruines, non déterrées, ni réduites comme aujourd'hui à l'aspect squelettique de documents archéologiques, surgissaient çà et là, mystérieuses et évocatrices, d'un sol qui recélait des trésors d'art. Tout ce qu'on en tirait par des fouilles superficielles était accueilli avec

un enthousiasme juvénile, dessiné, mesuré par des mains sensibles à toute finesse plastique, étudié par des esprits ingénus, que toute beauté émouvait, mais qui étaient dénués d'érudition et libres encore de tout préjugé académique. Ils étaient familiers avec l'art antique comme avec la nature; ce n'était pas pour eux un modèle qui leur imposait des limites, mais un répertoire auquel ils empruntaient des motifs à leur convenance, et ils y trouvaient une incitation à produire selon leur propre inspiration. Seuls des artistes de second ordre imitaient littéralement les antiques; plus ils les imitaient, moins ils en comprenaient l'esprit. Et cette imitation purement formelle se trouvait surtout dans les endroits où la production originale était au niveau le plus bas; telle Rome où, au xv^e siècle, tout l'apport en œuvres de valeur venait du dehors.

Des conventions conclues entre les artistes et le surintendant des travaux de la Sixtine, il ne reste malheureusement qu'un contrat, datant du 27 octobre 1481[65]. Quatre peintres seulement y sont mentionnés : les trois Florentins et le Pérugin. A cette époque, chacun d'eux avait achevé une fresque; ils avaient de plus mis la main aux dix autres (il y en avait en tout dix-sept, mais le contrat ne parle pas de celles du mur de l'autel) et promettaient de les terminer pour le 15 mars suivant, s'engageant à payer en cas de dérogation une amende de cinquante ducats.

Nous avons, de plus, l'acte d'expertise des quatre premières compositions, daté du 17 janvier 1482[66]. D'après la décision des arbitres, chaque peintre avait droit pour une composition, les figures de papes qui la surmontaient et le rideau simulé qui était au-dessous, à deux cent cinquante ducats. Cette même somme devait leur être payée pour chacune des compositions ultérieures.

A partir de cette date, les documents nous font défaut. Nous savons que la première messe célébrée dans la Chapelle Sixtine

eut lieu le 9 août 1483. D'autre part, les peintres florentins étaient tous de retour dans leur patrie dans le courant de l'année 1482, Ghirlandaio au plus tard en mai, Botticelli au plus tard le 5 octobre. Il est clair que les peintures ne furent pas terminées à la date fixée (sauf peut-être celles de l'infatigable Ghirlandaio); nonobstant, rien ne nous porte à croire que les peintres aient payé l'amende que, selon les termes du contrat, ils s'étaient imposée volontairement; il n'arrivait guère que ces sortes de clauses fussent observées et les artistes avaient bien rarement terminé le travail à l'échéance. Dans le cas présent, le laps de temps imposé était d'ailleurs excessivement court, vu la grandeur de l'ouvrage. Il n'était pas possible à un maître, même s'il disposait d'élèves exercés, d'exécuter une fresque de la dimension de celles de la Sixtine, avec le soin qu'on y mettait au XV^e siècle, en moins de quatre mois. L'entreprise d'un tel travail impliquait l'emploi d'un grand nombre de forces subalternes, soit pour les travaux purement décoratifs comme les encadrements, soit pour les parties les moins importantes des fresques mêmes, arrière-plan, paysage de fond, etc. Souvent le maître se contentait de faire le carton, de peindre les têtes et quelques morceaux difficiles; souvent aussi toute l'exécution picturale était laissée aux élèves. Le contrat du 27 octobre 1481 parle des élèves d'une façon générale, mais ne stipule rien concernant leur part de collaboration. Vasari nous a transmis les noms de cinq d'entre eux; quatre étaient des aides du Pérugin; le cinquième, qui devint bientôt célèbre à Florence, Piero di Cosimo, alors âgé de dix-neuf ans, accompagnait Cosimo Rosselli. Plus que probablement, Ghirlandaio avait avec lui son frère David. Quant à Botticelli, nous ignorons quels élèves ou aides l'accompagnaient à Rome.

Les artistes appelés à décorer la Sixtine étaient tous dans la pleine force de l'âge; l'aîné, Cosimo Rosselli, n'avait que

quarante-deux ans. Ils formaient avec leurs aides un groupe de bons compagnons dont plus d'un aimait la plaisanterie. On sait que Botticelli s'amusait à machiner des mystifications. Piero di Cosimo était un esprit bizarre, fertile en inventions burlesques, un pince-sans-rire d'une verve parfois macabre. C'est sans doute lui qui donnait le ton dans l'atelier de Cosimo Rosselli et il doit être l'auteur de quelques détails plaisants, peu conformes à la gravité des sujets et du lieu, que l'on trouve dans les fresques allouées à son maître : le petit chien qui, dans la Cène, se dresse sur ses pattes de derrière et qui reparaît dans le Passage de la Mer Rouge, l'air effaré comme s'il allait recevoir des coups ; et le pot de couleur abandonné, sur l'encadrement de l'Adoration du Veau d'Or. Ghirlandaio, avec son regard net, sa vision précise, devait saisir rapidement ce qui prêtait à la caricature. Ces Florentins subtils et railleurs, habitués à vivre dans une ville où les esprits fins et les hommes de goût abondaient, se gaussèrent assurément plus d'une fois des Romains grossiers et lourds, des prélats gonflés de suffisance, du pape lui-même, si ignorant en fait d'art et si vaniteux. Les peintres ne se seront pas épargnés davantage les uns les autres, et les mots piquants, aiguisés par la rivalité, les auront plus d'une fois atteints vivement dans leur amour-propre.

Ainsi la besogne avançait, poussée activement par les maîtres avec cette ardeur et cette gaieté qui accompagnent le travail de production quand il n'est pas forcé ou pénible.

Pour bien comprendre l'œuvre des artistes du XV^e^ siècle à la Sixtine, il faut faire abstraction des peintures de Michel-Ange, qui ont transformé toute la décoration dans le sens baroque en créant une architecture fictive sur laquelle se lèvent des formes gigantesques sans rapport avec les lignes simples du bâtiment.

Imaginez le plafond peint en bleu et semé d'étoiles d'or, la série des figures de papes se prolongeant au mur de l'autel; au-dessous, les deux files parallèles de compositions tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament qui courent le long des murs latéraux, commençant et s'achevant aux murs de tête, d'un côté par Moïse sauvé des eaux et la Nativité du Christ, de l'autre par la Mort de Moïse et la Résurrection du Christ; enfin derrière l'autel, sous les deux premiers sujets, une Assomption; et vous aurez une idée de l'ensemble cohérent que formait à l'origine la décoration de la Chapelle.

Le programme imposé aux peintres présentait en plusieurs points des difficultés insurmontables. Ils durent s'attaquer d'abord à la série des premiers papes, trente-deux figures en pied. On ne connaissait les traits d'aucun de ces papes; de la vie de la plupart on ne savait rien de spécifique, rien qui incitât l'imagination à se les représenter sous une forme plutôt que sous une autre. Les peintres furent donc obligés de broder à l'infini des variations sur les thèmes de la dignité, de la majesté papales et le tout se réduisit à un exercice de rhétorique. Dans ces conditions ils ne pouvaient rien produire que de banal : des figures d'apparat d'une solennité de commande. Ils n'ont d'ailleurs pas cherché à prêter à ces figures une expression personnelle; ils les ont traitées comme de simples figures décoratives, comme des sculptures animant la muraille; elles projettent sur les parois de leurs niches de fortes ombres dont la direction est réglée sur l'éclairage réel de la Chapelle; elles paraissent sortir de ces niches suivant les méthodes de la peinture en trompe-l'œil que les Florentins admettaient pour les parties purement décoratives, mais non pour les peintures à sujet, strictement enfermées dans leur cadre et ne permettant aucune confusion entre l'espace réel et l'espace figuré.

Bien qu'il soit possible de retrouver dans le dessin de certaines de ces figures des traits botticelliens, on ne saurait prendre grand intérêt à rechercher quel est l'auteur probable de chacune d'elles, vu leur caractère purement décoratif; les praticiens des ateliers de Botticelli et de Ghirlandaio paraissent en avoir exécuté le plus grand nombre. Manifestement il dut y avoir entente entre les maîtres sur le schéma adopté pour ces compositions décoratives, de même que sur les problèmes de nature artistique qui se posèrent à propos des grandes compositions. Il fallait éviter tout ce qui était capable de rompre l'unité d'impression de l'ensemble et les différences individuelles ne devaient pas dépasser certaines limites si l'on voulait obtenir un effet décoratif harmonieux. L'accord était facilité par le fait que l'on suivait des méthodes analogues dans les différents ateliers. A la Sixtine, la grandeur des personnages est, à peu de chose près, la même dans toutes les fresques. Le paysage a reçu un développement considérable, soit qu'il serve à remplir l'espace disponible, soit qu'il permette de disposer sur des plans distincts les différentes scènes accumulées dans un même cadre. L'horizon est généralement situé plus haut que le point de vue : cette infraction aux règles strictes de la perspective était fréquente au XV^{e} siècle. Dans plusieurs fresques — et cela est spécialement visible dans la Remise des clés à Saint Pierre, du Pérugin — le point de vue est pris plus haut qu'il ne l'est de coutume à cette époque; dans les ateliers florentins il était d'usage de prendre pour mesure de la distance du point de vue à la ligne de terre, la hauteur moyenne des personnages posés sur le plan principal. On faisait ainsi entrer de plain-pied le spectateur dans l'action en reproduisant ce qui s'observe dans les conditions ordinaires de la vie[67].

Quand nous assistons dans la réalité à quelque scène en

témoins intéressés, nous nous trouvons ordinairement au même niveau que les personnes qui y participent et nous voyons leurs têtes approximativement à une même hauteur, quelle que soit la distance qui nous sépare d'elles. Donner aux personnages d'avant-plan la taille moyenne de l'homme, mettre le point de vue à hauteur de leur œil est donc le meilleur moyen de produire une impression de naturel, de vie vécue. Le peintre n'a pas à tenir compte de la position réelle du spectateur, car le spectateur n'en tient pas compte lui-même : s'il contemple successivement plusieurs fresques situées à différentes hauteurs sur une même paroi, son esprit le transportera pour ainsi dire en face de la composition qu'il considère; lui-même reculera au fur et à mesure que son regard devra s'élever davantage, afin de contre-balancer la diminution de l'angle formé par l'axe visuel et la paroi. Dès que cet angle diffère notablement de l'angle droit, notre œil cesse de voir les contours tels que les a dessinés l'artiste, la surface peinte est perçue comme une surface fuyante, et il se produit des déformations qu'il faut corriger.

Plus on abaisse le point de vue, plus on hausse la scène représentée; si on l'amène près de la ligne de terre, les personnages dominent les spectateurs et l'effet obtenu est celui d'un spectacle solennel offert à l'admiration ou au respect du peuple. On supprime ainsi la communication directe, l'espèce de familiarité qui s'établit entre l'œuvre et celui qui la regarde lorsque le point de vue est au niveau de la tête des personnages. Melozzo da Forli, suivant l'exemple de son maître Piero della Francesca, a placé le point de vue très bas dans sa fresque de la Bibliothèque du Vatican et il a ajouté par là au caractère imposant des figures.

Le parti contraire, celui de placer le point de vue au-dessus de la tête des acteurs, met le spectateur dans la position de qui

regarde une foule du haut d'une fenêtre. Il offre des avantages considérables quand la composition comprend beaucoup de personnages, car il permet au peintre de donner plus de clarté à l'ordonnance des groupes et de rendre visibles un plus grand nombre de visages : c'était précisément le cas à la Sixtine où il fallait faire place, au milieu de scènes multiples et complexes, à une quantité de portraits de contemporains.

Grâce à l'entente des artistes sur les points communs du programme et à la similitude de leurs procédés, la décoration de la Chapelle formait un ensemble harmonieux. Les seize fresques se déployaient en une seule bande courant tout autour et rappelaient ces tapisseries qui, dans les fêtes, servaient de parois à des temples improvisés. L'œil passait sans effort de l'une à l'autre, suivait les lignes balancées du paysage, s'égayait à voir les taches de couleurs vives qui parsemaient les murs.

Considérées séparément en tant que création individuelle et non plus comme partie d'un ensemble décoratif, ces fresques ne font pas une aussi bonne impression. La faute en est moins aux peintres qu'au compilateur du programme qu'on leur avait imposé. Dans la double série de sujets qu'ils étaient appelés à traiter, ceux qui appartenaient au Nouveau Testament étaient les seuls qui fussent universellement connus. Des sujets parallèles tirés de la Vie de Moïse, aucun n'était familier aux peintres et plusieurs étaient à peine figurables. Ajoutez à cela qu'il fallait faire entrer jusqu'à sept scènes dans une même fresque et vous aurez une idée de la tâche ingrate réservée aux artistes, dont le plus mal partagé fut assurément Botticelli. Mais ce n'est pas tout : la vanité qui régnait à la cour papale, plus avide de gloires mondaines qu'aucune autre en Italie, imposa l'introduction d'une foule de portraits de contemporains dans ces compositions pour la plupart trop encombrées déjà. De là leur manque d'unité, la

confusion qui y règne, le sentiment d'insatisfaction qu'elles laissent dans l'ensemble en dépit du charme des détails.

Trois fresques échurent à Botticelli, une dans la Vie du Christ, deux dans la Vie de Moïse. La première est située entre le Baptême du Christ et la Vocation de saint Pierre et de saint André, et devrait, selon l'ordre chronologique, représenter la Tentation du Christ ; mais le sujet principal fut relégué à l'arrière-plan pour faire place à une grande cérémonie religieuse dont les rites sont décrits dans le Lévitique : le *Sacrifice de purification du lépreux* (Pl. XXXVII).

Cette interruption dans la suite naturelle des scènes trouve peut-être sa justification dans les intentions théologiques du programme d'ensemble, mais elle est assurément due avant tout au désir qu'avait le pape d'immortaliser l'un des travaux exécutés sous ses auspices, l'agrandissement de l'Hôpital du Saint-Esprit[illegible] ; c'est la nouvelle façade de cet hôpital qui forme le fond de la composition. En avant s'élève l'autel d'où sortent des flammes et de la fumée ; devant l'autel le prêtre, auquel un jeune desservant, présente le bassin contenant le sang de l'oiseau sacrifié dans lequel on trempera l'hysope qui doit servir à asperger le lépreux. A droite, au premier plan, s'avance une femme portant sur la tête un fagot ; du fond à gauche arrive rapidement une autre femme avec le vase contenant les deux oiseaux destinés au sacrifice ; au second plan, sur les degrés de l'autel, le lépreux guéri est debout entre deux compagnons dont l'un semble examiner s'il ne reste plus trace de sa maladie. Le reste de l'assistance est composé de spectateurs plus ou moins indifférents ; la plupart ont les traits et les costumes de contemporains. A l'arrière-plan, on voit marcher le Christ entouré d'anges. Les trois moments de la Tentation sont représentés dans le haut de la fresque, sur des plateaux rocheux et sur le faîte de l'hôpital.

A considérer l'effet total, le sujet se ramenait à une donnée familière aux peintres : une cérémonie religieuse (peu importait sa signification) à laquelle assistaient des personnages de marque dans leurs vêtements les plus riches. Incontestablement Botticelli répartit avec habileté ces figures qui ne prenaient point part à l'action centrale : au lieu de les mettre en rangs comme des soldats à l'instar de Ghirlandaio, il les divisa en plusieurs groupes et leur donna des attitudes variées. Dans la moitié droite de la composition, la figure de femme chargée du fagot partage l'assistance en deux ; dans la moitié gauche, nous trouvons près de l'autel deux personnages debout, l'un tout jeune portant une magnifique veste de velours bleu brodée de perles, l'autre déjà âgé ayant sur la poitrine une croix suspendue à une large chaîne d'or (Pl. XXXIX) ; derrière eux sont assis plusieurs hommes qui se penchent pour mieux voir la cérémonie ; au second plan, au-dessus de ceux-ci, apparaissent deux figures de femmes (Pl. LI) et une délicieuse figure d'enfant dont les cheveux s'échappent en longues mèches compactes de dessous le bonnet et qui regarde le public de ses yeux grands ouverts. A l'extrémité gauche sont trois personnages qui restent complètement étrangers à ce qui se passe autour d'eux (Pl. XXXVIII) ; le premier, assis sur un banc, le corps penché en avant, une main appuyée sur la cuisse, fait de l'autre un geste persuasif, et tâche visiblement de convaincre un homme qui est debout devant lui, le regard perdu dans le vide, la main droite à demi abaissée, armée d'un poignard, la gauche s'avançant vers l'interlocuteur avec un mouvement des doigts qui annonce de nouvelles objections. Le troisième personnage pose ses mains sur le premier comme pour le calmer. La gamme délicate des tons en jaune, bleu, vert, violet, avec au fond une note rouge un peu étouffée, ajoute à l'harmonie de l'ensemble des trois figures le charme d'un coloris qui passait à tort (nous l'avons vu), pour être

l'une des qualités distinctives de l'hypothétique Amico di Sandro.

Si l'on examine ainsi isolément les figures ou les groupes de figures l'on sera captivé par le balancement harmonieux des lignes, la grâce des attitudes, le caractère des physionomies, le charme et la vérité de mille détails qui révèlent une observation pénétrante de la nature et un grand sens de la beauté.

L'influence de l'antique est visible en un seul endroit : dans le groupe formé par la femme qui porte le fagot et par l'enfant qui la précède. Une figure de femme avançant d'un pas rapide, soutenant d'une main un fardeau posé sur sa tête, soulevant de l'autre son vêtement afin d'être plus alerte, était un « morceau » que les peintres de l'époque introduisaient volontiers dans leurs compositions pour faire apprécier leur virtuosité. Ils donnaient l'impression du mouvement en faisant flotter en arrière les draperies et quelques mèches de cheveux laissées libres à cet effet, un stratagème qui leur avait été inspiré, comme je l'ai dit, par l'étude des sculptures antiques. Les figures de ce genre étaient traitées pour elles-mêmes et demeuraient généralement sans rapport nécessaire avec l'ensemble. Ici encore le groupe de la femme et de l'enfant a été conçu à part et si on le détache de la fresque il a toute l'apparence d'une œuvre indépendante. Un imitateur — malheureusement des plus médiocres — de Botticelli en a fait une représentation allégorique de l'Automne, conservée aujourd'hui au Musée de Chantilly, en modifiant quelques détails. Le motif de l'enfant qui porte des raisins dans son tablier et se retourne en menaçant de la main un serpent qui, enroulé parmi les grappes, dresse vers lui sa tête, est manifestement emprunté à l'antique. Mais les formes potelées du gosse, qui est presque entièrement nu, sa tête large et un peu écrasée appartiennent bien au XV^{e} siècle et rappellent les types créés par les sculpteurs florentins.

Toutes les figures du premier plan furent exécutées avec le

plus grand soin par Botticelli et toutes, portraits ou figures idéales, sont caractéristiques. Il n'en est pas de même de la foule des comparses qui entourent l'autel. L'exécution de cette partie de la fresque fut sans doute laissée aux élèves. La femme portant sur la tête le vase contenant les oiseaux n'est autre que la suivante de Judith du petit tableau du Musée des Uffizi : à part les différences dérivant de la diversité des sujets, ces deux figures sont presque identiques.

Les épisodes de la Tentation du Christ, placée tout au haut de la fresque, n'avaient pour le peintre comme pour le spectateur qu'une importance secondaire ; d'en bas l'on ne pouvait distinguer que les gestes et les attitudes. Encore Botticelli dut-il agrandir l'échelle de ses personnages pour qu'on les aperçût. Dans la conception des trois petites scènes il suivit exactement le texte de saint Mathieu. Comme les Évangiles ne contiennent aucune indication concernant la forme sous laquelle le diable apparaît, il en fit un vrai diable du moyen âge ; il le déguisa en vieux moine et lui mit des pieds fourchus et des ailes de chauve-souris.

Peu importait au pape que le Christ ne fût point glorifié si lui-même l'était, et maints détails ont été introduits dans cette fresque, qui faisait face à son trône, dans le seul but de l'immortaliser, lui et sa famille. Il pouvait contempler, avec toute la satisfaction du parvenu, la façade de l'hôpital du Saint-Esprit, son œuvre, et à l'extrémité droite de la fresque, au premier plan, son « neveu » favori Girolamo Riario, tenant le bâton de commandement des milices pontificales (Pl. XXXIX). L'homme debout derrière le grand-prêtre est probablement le général de la confraternité de Santo Spirito, un Della Rovere ; et derrière lui le personnage assis, couvert d'un manteau orné d'un semis de branchettes de chêne, appartient assurément aussi à la famille du pape ; de même que c'est au nom et aux armes de la famille que

font allusion les deux grands chênes qui s'élèvent à droite et encombrent le ciel.

En face de cette fresque, Botticelli en peignit une autre où il dut réunir sept épisodes de la jeunesse de Moïse (Pl. XLII); à droite, au premier plan, on voit Moïse tuant l'Égyptien qui avait frappé un Hébreu; au fond, il s'éloigne pour échapper aux poursuites; à gauche de là, on le retrouve sous des arbres chassant les bergers qui empêchaient les filles de Jéthro, le sacrificateur du pays de Madian, d'abreuver leurs troupeaux; au centre de la composition, Moïse verse dans une auge l'eau tirée du puits et le troupeau vient boire conduit par deux des filles de Jéthro (Pl. XLIII). Plus haut, on découvre Moïse se déchaussant, puis s'agenouillant devant le buisson ardent d'où Jéhovah lui parle (Pl. XLI); au-dessous est un cortège d'hommes, de femmes et d'enfants guidés par Moïse : ce sont les Israélites quittant l'Égypte[*].

Disposer ces sept scènes de façon que les spectateurs les distinguassent toutes et maintenir en même temps l'unité de la composition, était un problème insoluble. Botticelli aurait pu s'en tirer en développant une seule scène au premier plan, en réduisant les dimensions des autres et en les reléguant dans le paysage de fond, comme le conseille Léonard dans son traité de peinture. Mais sans doute ne lui fut-il pas permis d'user de ce stratagème. Il adopta donc le parti de placer ses personnages dans l'un de ces paysages factices où collines, rochers, ravins sont rangés suivant les besoins de la cause, et servent uniquement à porter les figures ou à séparer les épisodes. Puis il conçut isolément les différentes scènes et se contenta de les agencer de telle sorte que l'une n'empiétât pas sur l'autre. La scène centrale est visiblement celle qu'il traita avec le plus de plaisir : au milieu, le puits avec les pierres descellées de sa margelle, au-dessus, la poulie

suspendue à un arbre ; à droite, Moïse, qui verse d'un air grave et attentif le contenu du seau dans l'auge ; à gauche, les deux jeunes filles, l'une portant un bâton, l'autre une quenouille, deux fraîches figures d'une grâce et d'une naïveté exquises, deux formes sveltes, enveloppées dans des vêtements rustiques dont la blancheur éclatante, rehaussée par des lisérés bleus et rouges, met une note claire dans l'atmosphère grave de l'ensemble, deux créatures de rêve, sœurs des Grâces qui effleurent de leurs pieds légers les tapis d'herbes fleuries du Printemps, sœurs des anges qui, dans des ciels d'apothéose, dansent, en se donnant la main, des rondes éperdues. A côté de cet épisode, les autres perdent la plus grande part de leur intérêt ; il y a pourtant dans le cortège des Israélites plus d'une figure caractéristique : les deux enfants de Moïse, le plus petit s'accrochant désespérément aux bras de sa mère, tandis que l'aîné, déjà grandelet et raisonnable, cherche à le prendre par la main ; une vieille, la tête ployant sous un fardeau, dont le profil fait présager les sibylles de Michel-Ange ; un Éthiopien coiffé d'un turban, évidemment pris sur le vif. Entre celui-ci et Moïse on voit un personnage qui, à en juger par le type et par la coiffure, doit être un contemporain ; c'est le seul portrait que l'on trouve dans cette fresque où il n'y a pas d'espace disponible pour les assistants. Le maître n'a pas attaché autant d'importance aux autres scènes. Il en a abandonné partiellement l'exécution à ses élèves.

Le second sujet de la Vie de Moïse que Botticelli eut à traiter n'offrait pas moins de difficulté de réalisation que le premier. En face de la Remise des clés à saint Pierre, qui rappelait que l'autorité du pape comme chef de l'Église émanait directement de Dieu, il fallait placer une composition tirée de l'Ancien Testament qui évoquât des idées analogues. La nécessité d'avoir reçu la mission divine pour exercer le sacerdoce — autrement dit le

respect de la hiérarchie ecclésiastique et particulièrement du pouvoir suprême du souverain pontife — était un point sur lequel Sixte IV tenait à insister. Les révoltes contre l'autorité papale étaient fréquentes et la réunion d'un concile restait une menace redoutable. Dans la vie de Moïse il y avait un épisode particulièrement propre à incarner cette idée : la rébellion de Coré, Dathan et Abiron et des leurs (Pl. XLV), qui se soulevèrent contre Moïse et Aron, disant : « Tous ceux de l'assemblée sont consacrés et l'Éternel est au milieu d'eux; pourquoi donc vous élevez-vous au-dessus de l'assemblée de l'Éternel? » et qui furent consumés par le feu et engloutis par la terre.

La Bible raconte que Moïse convia Coré et ses deux cent cinquante compagnons à venir, chacun muni d'un encensoir, en même temps qu'Aron au Tabernacle d'assignation; c'est la scène figurée au centre de la fresque de Botticelli. On voit quelques personnages qui lâchent leur encensoir, reculent, se renversent et tombent, tandis qu'au premier plan Moïse, le regard au ciel, levant de sa main droite sa baguette magique, semble appeler la vengeance de Dieu sur les rebelles, et que derrière lui apparaît de profil, la tiare en tête, Aron qui, sévère et raide, brandit d'un geste ferme l'encensoir. L'arc de Constantin forme le fond; il porte l'inscription suivante, qui donne le sens de la scène : NEMO SIBI ASSUMAT HONOREM NISI VOCATUS A DEO TANQUAM ARON.

A gauche, on voit la terre s'ouvrir — comme s'ouvrirait la glace qui se fend — sous Dathan et Abiron; devant eux, Moïse, qui semble fléchir, lève le bras d'un geste fatigué; au-dessus, deux hommes se tiennent debout sur des nuages : ce seraient, selon Steinmann, Eldad et Médad (*Nombres*, XI, 25), dont il est dit que l'Esprit avait reposé sur eux et qu'ils prophétisaient par inspiration divine[70]. L'extrémité droite de la fresque est occupée

par un grand nombre de gens armés de pierres, qui s'avancent d'un air menaçant, mais on ne sait si c'est vers Moïse, dont le geste n'est pas significatif du tout, ou vers un personnage debout à l'avant-plan qui écarte le bras de l'un d'eux et semble vouloir leur parler. Comme les scènes de lapidation sont très fréquentes dans l'Ancien Testament et que celle-ci ne correspond exactement à aucun texte, le sens de cet épisode reste obscur[11].

Une demi-douzaine de portraits complètent cette scène qui a pour fond une ruine rappelant le Septizonium de Sévère (aujourd'hui entièrement détruit). Deux autres portraits ont été placés près d'Eldad et de Médad.

Encore une fois était échu à Botticelli un sujet que personne n'avait traité avant lui et qui ne se traduisait pas aisément en images parlantes; de plus, entre les différents épisodes, tout lien naturel faisait défaut; ils avaient été réunis en vertu de considérations théologiques parfaitement étrangères à n'importe quelle intention artistique et sans égard pour le peintre qui devait les traduire en images, pour le spectateur qui devait en saisir la signification. Affligé d'une commande officielle, Botticelli se trouva dans la situation embarrassante des artistes de n'importe quelle époque auxquels on impose un programme destiné à une propagande d'idée, qu'il n'est pas possible de résoudre en images concrètes, parlant directement à l'esprit, en scènes vivantes qui sollicitent l'imagination plastique. Le contraste entre le sort d'Eldad et Médad, qui prophétisaient de par l'inspiration du Seigneur et avec la permission de Moïse, et le sort des rebelles qui avaient voulu participer à une fonction réservée par la loi à une famille privilégiée, était inexprimable en peinture. Aussi Botticelli ne parvint-il ni à rendre ce thème compréhensible, ni à en éviter le côté ridicule; il est visible qu'il le traita avec répugnance et qu'il en abandonna l'exécution pour la plus grande part

à ses élèves. Le peu d'espace dont il disposait pour représenter la lapidation, espace rendu plus restreint encore par la présence de personnages étrangers à l'action, ne permettait pas de laisser le jeu nécessaire aux figures; elles forment un groupe compact et la composition manque de clarté.

Seule la scène centrale, malgré les difficultés de réalisation qu'elle présentait pour un Quattrocentiste, offrait quelque ressource à l'artiste; Botticelli lui a donné une réelle grandeur. Le geste souverain de Moïse, qui appelle sur la tête des coupables la colère céleste, la force et l'autorité empreintes dans toute sa personne, l'attitude hiératique d'Aron, la majesté de l'architecture, prêtent à l'ensemble un caractère imposant et solennel que troublent, sans le détruire, les mouvements tumultueux et les expressions violentes des rebelles.

L'impression générale que l'on remporte de l'examen de ces trois fresques est confuse ; l'attention a été sollicitée de droite et de gauche par des figures ou des groupes de figures; l'esprit garde le souvenir non de trois tableaux distincts, mais d'une foule d'images qu'il ne sait comment coordonner. Et ce manque d'unité dans la composition n'est pas dû uniquement à l'incohérence des sujets. Botticelli n'embrassait pas idéalement du regard la totalité de la surface qu'il avait à décorer; il n'avait pas constamment en vue, durant la conception, l'effet d'ensemble; il créait séparément les différentes scènes — parfois même des fragments de scènes — et les raccordait ensuite tant bien que mal. De là l'absence d'une échelle unique et d'un point de vue fixe et les erreurs de proportion. Ainsi dans le Sacrifice du Lépreux, les personnages de second plan, placés sur les degrés de l'autel, sont trop petits par rapport à ceux de l'avant-plan, l'autel semble trop grand si l'on considère les dimensions de la façade de l'hôpital; quant au Christ et à Satan, ils ne parviendraient pas à entrer dans l'édifice

au-dessus duquel ils se trouvent. En se transportant d'une partie à l'autre de sa fresque, Botticelli déplace le point de vue; les petites scènes de la Tentation du Christ ont leur point de vue propre, différant du point de vue principal, lequel est situé au centre du portique de l'hôpital, au-dessus de la porte; on le constate nettement dans la scène où les anges viennent servir le Christ; la table est visible par sa face supérieure et non par sa face inférieure comme c'eût été le cas si le peintre avait tenu compte du point de vue principal. De même, dans la Jeunesse de Moïse, les lignes fuyantes de l'édifice à droite de la composition et la ligne de l'auge au centre ne concourent pas en un même point et le Moïse devant le buisson ardent, bien qu'il se trouve sur une hauteur, est représenté comme s'il était vu de plain-pied. Dans le Châtiment de la secte de Coré, Botticelli semble avoir hésité entre deux partis : les lignes de l'Arc de Constantin et du Septizonium convergent vers le centre de la fresque; en revanche, celles du bâtiment situé à l'extrémité gauche indiquent un point de vue tout différent, spécial à la scène représentée à cet endroit et compris dans cette scène même.

Ce qui manque dans les fresques de Botticelli, l'unité de la composition et cette juste mesure dans le développement des parties, qui met en relief les traits essentiels et produit une image simple et nette qui se grave dans la mémoire, existe dans deux œuvres à la Sixtine : la Vocation des premiers apôtres, de Ghirlandaio, et la Remise des clés à saint Pierre, du Pérugin. En ces cas, il est vrai, la donnée même était une et les deux peintres travaillèrent dans des conditions beaucoup plus favorables que Botticelli. Dans quelle mesure doivent-ils à ces conditions l'avantage qu'ils obtinrent sur lui? Il nous est d'autant plus difficile de le dire que nous ne possédons qu'un très petit nombre de fresques de Botticelli et qu'aucune d'entre elles ne permet d'apprécier toute

l'étendue de ses capacités en ce genre. En revanche, par la beauté de la ligne, par la grâce dénuée d'affectation de ses figures, par le caractère de vérité profonde de ses portraits, Botticelli l'emportait sur ses émules.

Auquel des artistes du xv^e^ siècle qui travaillèrent à la Sixtine décerner la palme? A Botticelli ou à Ghirlandaio? Au Pérugin aidé du Pinturicchio, ce décorateur plein d'une grâce aisée, ou au dernier venu, Luca Signorelli, qui surpassait les autres par la vigueur et la plénitude des formes? Nous serions fort embarrassés de le savoir, mais assurément le choix d'aucune personne de goût ne tomberait sur Cosimo Rosselli, qui se montra tout à fait inférieur à sa tâche, bien qu'il fût aidé par un élève du talent de Piero di Cosimo. Et cependant c'est à lui que le pape donna la préférence, s'il faut en croire l'anecdote recueillie par Vasari dans les ateliers de Florence. Cosimo Rosselli, « se sentant faible en composition et en dessin, avait cherché à cacher son insuffisance en couvrant son œuvre d'excellent outremer et autres couleurs vives et il avait enluminé d'or toute sa peinture de telle sorte qu'il n'y avait ni arbre, ni herbe, ni draperie, ni nuage qui ne reluisît, se disant que le pape, qui n'entendait pas grand'chose à cet art, lui donnerait le prix de la victoire ». C'est ce qui arriva : « ces couleurs éblouirent soudain les yeux du pape à tel point qu'il jugea que Cosimo avait travaillé beaucoup mieux que tous les autres ». Vasari ajoute même qu'il ordonna à ceux-ci de couvrir leurs fresques d'outremer et de les rehausser d'or afin qu'elles fussent semblables à celle de Cosimo. Mais ce détail est manifestement de l'invention de l'un des nombreux narrateurs par la bouche desquels cette anecdote avait passé : Ghirlandaio, dans la Vocation des Apôtres, n'emploie l'or que pour les auréoles et quelques accessoires; Botticelli l'emploie en fonction de l'éclairage des parois : beaucoup plus abondamment au mur méridional qui

était éclairé directement par les fenêtres nord et avait besoin d'être animé, qu'au mur septentrional caressé par le soleil.

Dans la vie de Botticelli, le même Vasari raconte que de tous les peintres qui travaillaient à la Sixtine ce fut Sandro qui y acquit le plus de réputation, qu'il reçut du pape une bonne somme d'argent, mais que, imprévoyant comme il l'était toujours, il l'avait dépensée entièrement avant de quitter Rome. Nous savons déjà ce que valent les affirmations du genre de celle-ci quand elles émanent de Vasari; nous avons vu que Vasari voulait montrer par l'exemple de Botticelli que l'artiste dénué de toute vertu domestique, vivant au jour le jour, sans souci du lendemain, finissait misérablement sa vie, quelque grand que fût son talent; tandis que l'artiste économe et sachant diriger ses affaires comme lui, Vasari, s'enrichissait et était honoré. Nous nous méfierons donc de récits visiblement destinés à servir une idée favorite de l'écrivain et nous penserons que Sandro rapporta à Florence une partie des 750 ducats qu'il reçut du trésor papal.

Nous ne savons si Botticelli fit à Rome d'autres œuvres que les fresques de la Sixtine : l'*Anonimo Gaddiano* mentionne, sans rien spécifier, une Adoration des Mages; il nous est impossible de retrouver la trace de ce tableau dont l'existence n'est établie par aucun autre témoignage, et c'est tout à fait gratuitement qu'on l'identifie avec l'Adoration des Mages, conservée naguère au musée de l'Ermitage.

Le séjour à Rome ne marque pas une étape dans le développement artistique de Botticelli; sa personnalité était formée avant qu'il s'y rendît et l'on ne voit point qu'elle s'y soit sensiblement modifiée. Autant que notre connaissance de l'époque nous permette d'en juger, deux influences pouvaient agir sur lui; l'influence de l'art antique et celle de Melozzo da Forli; de cette dernière, il n'est pas aisé de déceler les traces; quant à l'art

antique, il exerça son action dans le sens même où il l'avait exercée déjà à Florence, sur des points accessoires, ainsi que nous l'avons constaté. Seuls l'Arc de Triomphe de Constantin et le Septizonium témoignent de l'impression produite par les monuments de Rome. Vasari nous raconte que Ghirlandaio dessinait à vue les ruines avec un sens si juste des proportions que l'on en pouvait exactement mesurer les dimensions sur ses dessins. Botticelli les aura, sinon rendues avec la même précision, du moins étudiées avec le même amour.

A quel point cette étude, jointe aux impressions qu'il reçut du passé et du présent et à l'expérience acquise dans les travaux difficiles qu'il exécuta, contribua-t-elle à alimenter les forces inconscientes dont jaillit l'inspiration, à développer en son âme des germes demeurés latents, à faire éclore en lui une floraison nouvelle d'idées, c'est là ce qu'on ne peut ni déterminer ni connaître, mais qu'il est donné à chacun de nous de saisir par intuition, pour peu qu'il ait le sentiment de la genèse artistique, dans la mesure où sa nature sympathise avec celle de Botticelli.

VII

L'ATELIER ACHALANDÉ

Depuis 1464, la famille de Botticelli habitait la via Nuova (aujourd'hui del Porcellana), à quelques pas de la maison natale du peintre[72]. La mort d'un frère de son père, tanneur comme celui-ci, mais qui avait visiblement mieux fait ses affaires, avait apporté quelque aisance à la famille où la veuve du défunt avait trouvé asile, et lui avait permis d'acheter une maison. C'est dans cette maison que Botticelli eut son atelier sa vie durant[73], contrairement à la coutume courante des peintres qui établissaient leur atelier dans des rues plus centrales et plus fréquentées. Il resta le peintre le mieux coté d'un quartier où il n'y avait pas beaucoup d'artistes; comme nous l'avons vu et le verrons encore, il reçut des commandes pour la décoration des églises voisines.

En 1469, d'après la déclaration cadastrale du vieux Mariano[74], la famille était dans une assez bonne situation; le père, âgé de soixante-seize ans, ne travaillait plus, du moins le dit-il pour le

fisc, car les registres de la Mercanzia nous révèlent que l'année suivante il était encore courtier de sa corporation[75]; le fils aîné, véritable chef de la famille, était courtier de la dette publique; le second fils, Antonio, qui appartenait à la corporation des orfèvres, faisait commerce de feuilles d'or à l'usage des peintres; il avait mis dans cette affaire un capital de deux cents florins (10.000 francs-or)[76], et nous savons déjà que le cadet Sandro pouvait dès lors en faire son profit, car il était établi à son compte. Il n'y avait pas moins de quinze personnes dans la maison, dont deux vieilles tantes et cinq jeunes enfants.

En 1480[77] la famille s'est encore accrue, il a fallu louer la maison voisine pour loger tout le monde; la tante à héritage est morte, laissant ses terres aux descendants de Mariano. Celui-ci, octogénaire, survit à sa femme. Tandis que les vieux s'en vont, les petits enfants se sont multipliés : Giovanni, le courtier, en a sept; Antonio s'est marié; il en a trois et sa femme est enceinte. Il a abandonné le métier d'orfèvre et vend à Bologne des livres imprimés. Le troisième fils, Simone, que nous retrouverons plus tard, est à Naples depuis bien des années. Quant au cadet, Sandro, « il travaille à la maison quand il veut ».

A cette époque son atelier ne chôme guère : il occupe au moins trois ou quatre élèves en 1480-1481[78]. Il n'est pas aisé de se recueillir dans cette maison trop peuplée, où il y a tant d'enfants sans compter les jeunes élèves. Mais à en croire une anecdote rapportée par Vasari, ce n'est pas la seule cause de trouble : un tisserand est venu installer ses métiers dans la maison voisine et il fait un vacarme assourdissant. Prié de mettre la sourdine, il répond qu'il est maître chez lui et Sandro ne parvient à le rendre d'humeur plus conciliante qu'en plaçant en équilibre instable, sur le rebord de son propre toit, une énorme pierre qui, en tombant, effondrerait le toit du voisin et briserait ses métiers.

La vie dans le logis du vieux Mariano ne devait pas manquer d'animation; Vasari n'a pas été le seul à nous transmettre le souvenir d'un Botticelli facétieux, aimant les mystifications, que l'on excellait à préparer dans le monde des artistes florentins, — souvenir qui s'était perpétué dans les ateliers de peinture, non sans que chacun des conteurs y ajoutât son sel. D'autre part, le frère aîné paraît avoir été un bon vivant : ce n'est pas sans raison qu'on l'avait surnommé Botticello (tonneau), et s'il est bien le personnage dont il est question dans le poème satirique de Laurent de Médicis, « I Beoni »[79], on peut voir en lui un boute-en-train, toujours prêt à plaisanter et à lever le coude — ce qui devait lui rendre service dans sa profession de courtier. En 1457, quand Sandro, de vingt-cinq ans plus jeune que lui, n'était encore qu'un enfant, Giovanni portait déjà ce surnom[80]; sans doute se comportait-il avec l'affection presque paternelle d'un grand frère pour le cadet, ce qui explique qu'on ait souvent désigné celui-ci sous le nom de Sandro di Botticello (ou Sandro Botticelli) au lieu de Sandro di Mariano, dérogeant ainsi à l'usage habituel de faire suivre le prénom du nom du père.

Pouvons-nous nous représenter approximativement la vie d'un atelier comme celui de Botticelli ?[81]

Le peintre est un petit patron : au début il travaille seul ou avec un aide ou deux; à mesure que la clientèle s'étend, il a besoin d'une main-d'œuvre plus abondante, il dirige et distribue le travail, mais exécute de moins en moins lui-même. Quand l'atelier est en plein rendement, on y trouve à la fois de jeunes enfants qui n'ont souvent pas plus d'une dizaine d'années et que leurs parents viennent de confier au maître, qui ne les paye pas ou leur donne ce que bon lui semble, selon les services rendus (broyer des couleurs ou faire les courses); des apprentis qui,

tout en développant leurs connaissances techniques, sont d'une aide réelle pour la préparation des tableaux ou des fresques, ou pour l'exécution des parties ornementales ; des praticiens qui, leur apprentissage fini, servent l'un ou l'autre maître et exécutent sous sa direction non seulement des motifs décoratifs ou les fonds de tableaux, mais aussi, selon leurs capacités, les draperies et même les figures, le maître ne s'engageant, comme on le voit dans certains contrats, qu'à peindre les têtes de sa propre main. Les plus experts de ces praticiens jouaient le rôle de contremaîtres et pouvaient aider l'artiste non seulement dans l'exécution de ses travaux, mais encore dans l'éducation des jeunes élèves.

Dès 1472, nous trouvons dans l'atelier de Botticelli un jeune élève, Filippino Lippi[82], le fils de son maître Fra Filippo, à l'éducation duquel il devait prêter une attention presque paternelle, et un praticien âgé d'environ vingt-huit ans, Benedetto di Domenico d'Andrea Muratore, surnommé Betto Pialla (Benoit-Rabot) ; ce peintre avait passé plusieurs années dans l'atelier de Neri di Bicci, où il avait pu se rompre aux pratiques manuelles, mais non se former artistiquement parlant. Le salaire qu'il recevait (29 livres par an en 1463, 132 livres en 1469) témoigne de ses progrès dans la maîtrise des moyens. Ce fut sans doute en sortant de là (le 13 mars 1470) qu'il entra chez Botticelli pour se perfectionner dans l'art. C'était un être peu développé intellectuellement, mal dégrossi et livré à ses instincts[83].

Comme nous l'avons vu, Botticelli avait trois ou quatre élèves en 1480-1481[84] ; mais nous sommes beaucoup plus mal renseignés sur le personnel de son atelier à l'époque où il était le plus achalandé, entre 1482 et 1498[85] ; les nombreuses répliques ou variantes des motifs en vogue qui en sont sorties impliquent la collaboration de praticiens experts, qui pouvaient travailler d'après les dessins du maître ou utiliser ses cartons en les

combinant de manière variée. On s'est efforcé de nos jours de dresser le catalogue de l'œuvre de ces praticiens qui travaillaient tantôt pour un maître, tantôt pour un autre, parfois aussi à leur propre compte en agençant tant bien que mal des motifs empruntés à ces différents maîtres, et de leur forger rétrospectivement une personnalité ; c'est ainsi qu'on a consacré des monographies à Francesco di Giovanni, dit Botticini[86], à Bartolommeo di Giovanni[87], à Jacopo del Sellaio[88], et qu'on a tenté de constituer la liste des peintures d'un satellite hypothétique de Botticelli que Berenson a baptisé du nom de « Amico di Sandro »[89]. Mais cet effort ingénieux tient trop d'un jeu de l'esprit et aboutit à attribuer au même artiste le meilleur et le pire.

Vasari nous rapporte une anecdote qui, même si elle n'est pas entièrement authentique, nous fait vivre dans l'atmosphère des ateliers des peintres florentins de l'époque : Botticelli avait trouvé acquéreur pour un tableau rond figurant une Madone à l'Enfant avec huit anges que Biagio, l'un de ses aides, avait peint dans son atelier à l'imitation d'une de ses œuvres. « Il faut le placer haut, en bonne lumière, lui dit le maître, afin que demain matin, quand tu auras amené ici l'acheteur, il le voie sous le meilleur jour et te paye immédiatement le prix convenu. » Biagio parti, le maître et l'un de ses élèves, Jacopo, s'amusèrent à faire des chaperons en papier peint qu'ils collèrent sur la tête des anges, si bien que le lendemain matin, quand Biagio vint, accompagné de son client, la Madone semblait présider une séance de la Seigneurie de Florence. Le malheureux peintre allait s'exclamer, mais voyant que le client (qui était de mèche avec Botticelli) ne manifestait aucun étonnement et faisait même l'éloge du tableau, il se tint coi et, ayant reconduit le client chez lui, reçut les 6 florins d'or promis. De retour à l'atelier, il fut stupéfait de retrouver ses anges tels qu'il les avait peints et non plus affublés

de chaperons rouges, et maître et élèves n'eurent pas de peine à lui persuader que l'argent reçu lui avait fait perdre la tête et qu'il avait eu une hallucination.

A travers le récit coloré de cette mystification, qui était bien dans la tradition florentine, on entrevoit le caractère « boutique » de ces ateliers d'artistes où l'on vendait non seulement des tableaux du maître, mais aussi des répliques et des copies à prix réduit, exécutées par des élèves ou des praticiens qualifiés, sans parler de beaucoup d'autres objets qui étaient plus ou moins du domaine de la peinture. Il faut en tenir compte quand on étudie l'activité d'un maître en vogue.

La part importante prise par Botticelli à la décoration de la Chapelle Sixtine le fit rechercher à son retour comme peintre de fresques, tandis qu'à ses débuts comme à la fin de sa carrière il fut réputé surtout comme peintre de tableaux.

Le 5 octobre 1482, on lui concédait, en même temps qu'à Ghirlandaio et au Pérugin, ses concurrents de la Sixtine, à Piero del Pollaiuolo et à Biagio d'Antonio Tucci, une part dans la décoration de nouvelles salles au Palais de la Seigneurie[90]. Mais Ghirlandaio seul peignit le mur qui lui avait été alloué et qu'on voit encore dans la salle des Lys.

Peu d'années après, probablement en 1484, il peignait, en compagnie de Ghirlandaio, du Pérugin et de son ancien élève Filippino Lippi, des fresques de sujet mythologique dans une villa appartenant à Laurent de Médicis, près de Volterra[91]; elles ont été malheureusement complètement détruites et il ne nous reste de l'activité de Botticelli, comme peintre de fresques à cette époque, que les deux compositions allégoriques conservées au Musée du Louvre (Pl. XLVIII-LI).

Elles proviennent d'une villa qui était au XV^e siècle la pro-

priété des Tornabuoni, famille étroitement alliée aux Médicis, et qui est située au pied de la charmante colline de Careggi, non loin de la résidence favorite de Côme et de Laurent de Médicis. On a longtemps cru qu'elles avaient été peintes en 1486, pour le mariage de Lorenzo Tornabuoni et de Giovanna degli Albizzi. Mais si le jeune homme amené dans le cercle de figures féminines symbolisant les arts libéraux a quelque parenté avec Lorenzo Tornabuoni tel qu'il nous apparaît sur une médaille de l'époque, la jeune femme n'est certainement pas Giovanna degli Albizzi, mais bien la personne non identifiée qui suit Giovanna dans la fresque de Ghirlandaio représentant la Visitation, dans le chœur de l'église Santa Maria Novella (Pl. IL)[illegible]. La forme de leur coiffure et celle de la parure qu'elles portent au cou ne laissent aucun doute à cet égard, car pour Giovanna ces détails nous sont connus par les médailles qui portent son nom. D'ailleurs l'écusson, en partie détruit, qui est peint du côté de la jeune femme, ne portait certainement pas les armes (cercles concentriques) des Albizzi, que l'on découvre en revanche à senestre d'un écusson parti, ajouté à la détrempe sur l'autre fresque devant la base du pilastre qui l'encadre à droite, et presque effacé aujourd'hui. Il est probable que cet écusson, que soutenait un *putto*, a été ajouté après coup, lors du mariage de Lorenzo Tornabuoni (on n'en distingue plus la partie dextre, même sur les anciennes photographies) et que les fresques sont un peu antérieures à 1486; ce qui le confirme, c'est, d'une part l'âge de la jeune fille ou jeune femme inconnue, qui paraît sensiblement plus jeune que dans la Visitation de Ghirlandaio (le chœur de Santa Maria Novella fut décoré de 1486 à 1490); d'autre part, la parenté étroite de ces peintures avec celles de la Sixtine, où l'on trouve notamment, dans la composition représentant le Sacrifice expiatoire du Lépreux, deux figures de femmes (Pl. LI), qui offrent dans le type comme dans le grou-

pement des visages, les plus grandes analogies avec celles que nous voyons s'approcher de la jeune inconnue.

La première dépose dans un linge, que lui tend des deux mains la jeune femme, un présent dont on ne distingue plus aujourd'hui la nature (peut-être des fleurs); on croit reconnaître en elle Vénus, et dans ses compagnes les trois Grâces et cette conjecture est plus justifiée que celle qui fait de ces quatre figures les vertus cardinales; elles ne portent aucun attribut et n'auraient du reste rien à faire ici, vu que ce sont des vertus que l'on attribue plutôt à l'homme qu'à la femme. Comme dans le Printemps, Vénus a des chaussures de fantaisie et les trois Grâces vont pieds nus. Tout dans cette fresque respire la beauté et la grâce : nous sommes ici encore dans le « royaume de Vénus ». La jeune femme, de haute stature, droite et fière, le regard rêveur et comme perdu dans le lointain, le teint frais, les joues et les lèvres roses, les cheveux blonds, est une des figures juvéniles les plus pures que Botticelli ait créées.

Comparé à ce portrait, le portrait de la même personne peint par Ghirlandaio à Santa Maria Novella est singulièrement morne et inexpressif; tout ce qui animait cette figure, tout ce qui en faisait un symbole de jeunesse a disparu. Dira-t-on que cette effigie était plus littérale et partant plus véridique? Mais la flamme intérieure rendue par Botticelli était aussi une réalité, comme l'était le sourire de Marietta Strozzi, ce sourire d'une jeunesse franche et gaie que Desiderio Da Settignano, le sculpteur le plus apparenté à Botticelli, a immortalisé[illegible].

Dans toute son œuvre, Botticelli montre une propension à mettre en valeur les éléments animiques. Lorsqu'il s'agissait d'un portrait qui devait avoir une certaine signification symbolique, il était porté naturellement à accuser les traits propres à la rendre évidente. Faisant pendant à la jeune femme dotée

par les Grâces, le jeune homme introduit dans le docte cercle des Arts libéraux a l'allure grave, la physionomie recueillie qui convient à un jeune érudit; ces caractères génériques l'emportent à tel point sur les traits individuels que, lors de la découverte des deux fresques, on le prit au premier abord pour Pic de la Mirandole, le prototype du jeune humaniste de l'époque, et il ressemble peut-être davantage à la médaille de Pic de la Mirandole qu'à celle de Lorenzo Tornabuoni avec lequel on l'identifie généralement. Cette ressemblance est surtout d'ordre spirituel et vient entre autres du grand air de dignité qui leur est commun. Le profil régulier du jeune homme de la fresque se rapproche d'ailleurs plus de celui de Pic de la Mirandole que de celui du Lorenzo Tornabuoni de la médaille, qui a le nez retroussé et le menton fuyant.

Le charme de ces fresques est encore accru, malgré leur état de détérioration et la disparition des retouches faites à la détrempe, par la douceur du coloris où des roses, des verts clairs, des jaunes d'or se juxtaposent et s'unissent en une gamme harmonieuse de tons tendres.

Exilées au Louvre, naguère dans une froide cage d'escalier, maintenant dans une longue salle mieux éclairée où la lumière tombe aussi d'en haut, ces fresques n'ont plus la valeur décorative qu'elles devaient avoir dans la chambre aux proportions modestes de la villa Lemmi où elles occupaient, avec la fenêtre qui les séparait, tout un côté de la pièce. Au mur opposé, on voit encore les restes d'une figure d'homme assis et d'un charmant paysage de fond peuplé de ces silhouettes alertes par lesquelles Botticelli excellait à évoquer les figures en mouvement; deux rameurs debout sur leur barque, des piétons et des cavaliers qui suivent une route; on songe en les voyant à des peintures pompéiennes ou à des dessins d'Extrême-Orient. Par la fenêtre,

on aperçoit la campagne florentine avec les lignes droites de ses fins cyprès élancés, ses champs comme des jardins, ses espaces clairement rythmés. Le même rythme semble avoir présidé à l'ordonnance des fresques qui encadraient jadis cette fenêtre.

Botticelli ne devait plus guère s'adonner par la suite à la peinture murale, non qu'il y fût inférieur à ses contemporains, mais il avait en ce genre un concurrent redoutable en Ghirlandaio, « homme expéditif et qui abattait beaucoup de besogne »[94].

Compositions conçues d'après des schémas simples et clairs, exécution rapide sans repentirs, portraits à ressemblance garantie, Ghirlandaio offrait tout ce que pouvaient demander d'un décorateur les grands marchands enrichis, désireux de s'immortaliser avec leurs parents, leurs amis, et les puissants du jour sur les parois des chapelles dont ils avaient acquis la propriété, plutôt pour perpétuer leur mémoire que pour sauver leur âme. Au siècle suivant, les gens de métier[95] le louaient encore de n'avoir employé que la peinture à fresque qui fait corps avec le mur, sans retoucher à sec comme l'avait fait Botticelli à la villa Lemmi.

Moins prompt à exécuter, mais allant plus au fond des choses, Botticelli répondait à d'autres exigences de l'âme humaine. L'expression des sentiments religieux allait de plus en plus prédominer dans son œuvre.

VIII

LE PEINTRE DES MADONES

Sur le thème de la Vierge à l'Enfant, l'un des plus populaires de l'art chrétien, le xv^{e} siècle a brodé des variations où, conformément à l'esprit de l'époque, le caractère humain l'emporte sur le caractère hiératique. Mais tandis que l'école flamande portait l'accent sur l'humilité du Dieu fait homme, se chargeant de toutes les misères humaines, et représentait le petit Jésus comme un tout petit enfant inconscient, encore presque animal et agité plutôt par des besoins physiques que par des sentiments, l'école italienne représentait un enfant notablement plus âgé, exprimant déjà des sentiments humains, quand elle n'en faisait pas un enfant miraculeux, l'Enfant divin conscient de sa mission et de ses souffrances à venir.

Au xv^{e} siècle, en Italie, on oscille entre deux conceptions : celle du *bambino* exprimant avec intensité la tendresse de l'Enfant pour sa Mère, conception qui triompha à l'apogée de la Renais-

sance et dans laquelle est divinisé un rapport naturel; et celle de l'Enfant divin qui porte déjà en lui la révélation de sa destinée et qui exerce son pouvoir et remplit sa mission.

Cet Enfant divin est un objet de dévotion[96]. Il y a autour de lui un culte qui est celui de beaucoup de gens simples à qui la vie n'a pas donné grand bonheur, de vieilles filles qui n'ont pas connu l'amour et la maternité, ou qui, devenues nonnes sans le vouloir, reportent sur le bambino les sentiments qui ne sont pas arrivés à leur épanouissement naturel.

Botticelli donne satisfaction à ce sentiment religieux populaire, en développant d'une manière qui lui appartient en propre le motif du dialogue muet entre la Mère, pleine de pressentiments douloureux, et l'Enfant, conscient de sa destinée, qui la caresse et la console; c'est le succès de ses brillantes variations sur ce motif qui fera de lui, vingt ans durant, le peintre de madones le plus populaire de Florence, et de son atelier une véritable fabrique de tableaux de dévotion.

On ne peut pas dire qu'il ait créé ce motif, dont il faut chercher le prototype à Florence, dans la plus féconde source d'inspirations de ce siècle, l'atelier de Donatello; c'est le bas-relief dit « Madonna di Casa Pazzi » (Musée de Berlin), dont il existe de nombreuses répliques. Un élève de Donatello, très proche de Botticelli comme âme, Desiderio da Settigano, fut le premier à développer le motif dans le sens de la tendresse, pendant la jeunesse même de Botticelli (Madone de la Pinacothèque de Turin, bas-relief de marbre, souvent reproduit en stuc); mais ici le motif de la tendresse mutuelle pouvait encore être interprété d'une façon purement humaine. C'est Botticelli qui lui donnera un accent spécialement religieux, qu'il marque souvent même par un signe visible : la grenade ouverte, symbole du sacrifice du Christ.

Le motif interprété de la sorte apparaît dès les débuts de Botticelli. Dans la fresque de l'oratoire de Santa Maria al Vannella, à Settignano (Pl. I), il est déjà très nettement indiqué ; dans la Madone à l'Enfant (jadis à la galerie Corsini à Florence, [Pl. LII])[97], l'Enfant, debout sur les genoux de sa Mère attristée, la regarde d'un air interrogateur; assis sur ses genoux, dans la Vierge sous un Portique, du Musée des Uffizi (Pl. LII), il a le même air interrogateur, tout en portant à sa bouche les grains d'une grenade. La jeunesse qui fréquentait les ateliers de Fra Filippo et de Verrocchio connaissait déjà le motif et s'essayait à le développer de différentes façons. Un petit tableau des Uffizi[98], qui trahit à la fois des réminiscences de Fra Filippo, l'influence de Verrocchio et celle de Botticelli, montre l'Enfant debout sur le parapet d'une loggia, se jetant au cou de sa Mère dans un geste de tendresse inquiète, tandis qu'elle l'entoure de ses bras.

Botticelli a pour la première fois trouvé pour rendre ce motif une forme expressive qui lui est personnelle dans la version du Louvre (Pl. LIV) : l'Enfant debout sur les genoux de sa mère vue de profil lui met autour du cou ses petites mains caressantes en la regardant avec une tendresse soucieuse, tandis qu'elle, la tête inclinée, songeuse, le soutient doucement de ses mains ; le groupe, tout en tendresse, est d'une harmonie parfaite de ligne et de sentiment. Botticelli a ajouté la figure du petit saint Jean, qu'il devait souvent adjoindre à ses compositions et qui, ici, regarde carrément le spectateur. Ce tableau très repeint, où des influences de Verrocchio se mêlent à des réminiscences de Fra Filippo, n'est probablement pas postérieur de beaucoup à 1470.

Longtemps après, lorsque sa clientèle réclamera surtout des tableaux de dévotion, il reprendra ce motif en accentuant le caractère d'exaltation religieuse de la composition ; le geste de l'Enfant deviendra plus actif, ses yeux s'ouvriront plus anxieux,

une tristesse plus amère se peindra sur le visage de la Vierge, le petit saint Jean regardera le groupe avec une sollicitude inquiète, et priera, les mains jointes, avec ferveur. Le carton correspondant à ces conceptions servit à plusieurs reprises dans l'atelier de Botticelli. Nous en avons deux versions presque identiques (Pl. LV), la meilleure au Musée de Dresde, l'autre à l'Institut Staedel à Francfort; une troisième, très semblable, est au Palais Vieux à Florence. La galerie Lichtenstein, à Vienne, en possède une variante sans le petit saint Jean; le motif central se retrouve dans un *tondo* de la galerie Pitti (Pl. LVI), mais la Vierge y est vue de face ; elle est de face aussi dans le *tondo* de la galerie Corsini à Florence (Pl. LVI), où l'Enfant, dans son empressement, semble se fendre et a le cou luxé, production typique d'un élève qui emprunte des motifs au maître, mais les exagère tous ; à la Pinacothèque de Turin, un autre élève a repris le motif de l'Enfant à la grenade, mais a emprunté la Vierge, (Pl. LXIII), qui regarde devant elle, boudeuse et lointaine, au tableau du maître-autel de San Barnaba (voir p. 112). Presque tous ces ouvrages, de dimensions restreintes et montrant la figure principale jusqu'aux genoux seulement, étaient destinés à la dévotion privée.

A cette époque, le petit saint Jean, figure populaire à Florence, apparaît dans les Madones ou les Nativités, d'abord comme spectateur un peu distant, puis comme compagnon de jeux du petit Jésus[89]. Dans les années 70, Botticelli, encore sous l'influence des réalistes et débordant d'inspiration, crée des motifs familiers, exempts de toute affectation religieuse, comme dans le *tondo* du Musée de Plaisance (Pl. LVII), où le petit Enfant étendu sur le sol se touche innocemment les parties génitales, tandis que saint Jean, à peine plus âgé, agenouillé derrière lui, semble lui dire du geste : ne fais pas cela.

Mais ce n'étaient pas ces motifs trop profanes qui avaient chance de réussir auprès de la clientèle privée qui achetait des tableaux à sujet religieux : les gens pieux qui la composaient hochaient la tête à la vue des tableaux païens qui se multipliaient sous l'influence de la famille en passe de devenir la famille régnante et par l'action du véritable chef de l'État et de sa cour. La licence des jeunes gens, le luxe qu'ils étalaient, leur indifférence visible à l'égard de la religion (ils allaient à l'église surtout pour voir les femmes), la vie de plus en plus mondaine des prélats et de la cour papale, scandalisaient les bonnes gens qui croyaient encore aux vertus familiales dans un âge d'individualisme déchaîné et d'esprit d'aventure. Ces bonnes gens trouvaient la peinture flamande plus édifiante que la peinture italienne[100] et ils cherchaient dans les tableaux l'expression du sentiment religieux. Botticelli sut le rendre de façon à saisir les âmes, et, à mesure que ce sentiment s'exaltait dans son public, sous la pression des événements et des influences que nous verrons, il en poussait davantage l'expression, surtout par les inflexions de la ligne dont le mouvement a le pouvoir de communiquer l'émotion.

Au moment du plus grand équilibre de ses facultés, Botticelli créa de purs chefs-d'œuvre en ce genre de peinture, où la mystique, tout en empruntant les éléments de ses visions à l'humanité, en transpose les rapports pour obtenir un effet surnaturel et ravir le spectateur dans un monde de rêve[101]. La Madone dite « du Magnificat » (Pl. LVIII) est du nombre de ces chefs-d'œuvre : malgré le nettoyage et les restaurations qui ont rendu les chairs blafardes et le ton des étoffes cru, la composition et le dessin suffisent à en témoigner.

La forme ronde convenait particulièrement à cette sorte de vision, d'une part à cause de son sens symbolique, d'autre part parce qu'elle ramassait et concentrait les formes mieux qu'aucune

autre. Botticelli est parvenu à remplir ici parfaitement l'espace par un entrelacement harmonieux de lignes qui donne en même temps à l'ensemble toute sa valeur spirituelle; la Vierge incline légèrement la tête vers le texte que lui montre, en la regardant d'un air profond, l'Enfant assis sur ses genoux; trois anges font équilibre à ce groupe, l'un debout entoure de ses bras les deux autres et regarde par-dessus leur tête le texte sacré. La main de la Vierge, qui plonge la plume droite dans l'encrier que lui tend l'un des anges, relie les deux groupes, encadrés par les deux anges qui soutiennent au-dessus de la tête de la Vierge une couronne illuminée par les rayons tombant du ciel; dans le cadre d'une fenêtre en demi-cercle on aperçoit un paysage paisible.

Nous ignorons les intentions subtiles du théologien qui a dicté les détails de ce thème, mais l'artiste en a fait quelque chose de très parlant, d'une poésie naïve, où les détails réalistes se mêlent aux intentions mystiques; c'est comme une évocation de la Vie de la Vierge avec ses joies et ses douleurs, de l'Annonciation et de l'action de grâces au Seigneur jusqu'à son Couronnement, en passant par la Passion (évoquée par la grenade que tient l'Enfant). De là ces sentiments voilés, cette mélancolie sereine, que ni l'exultation ne dissipe, ni la douleur n'assombrit.

Dans l'autre *tondo* du Musée des Uffizi (Pl. LIX-LX), toute indication du milieu terrestre a disparu; les rayons célestes pleuvent sur la Madone, qui émerge comme une fleur mélancolique du cercle formé par les six anges et par l'Enfant à demi couché sur ses genoux, qui touche de la main gauche la grenade symbolique et bénit de la droite. L'œuvre est sensiblement postérieure au « Magnificat » : le visage de la Vierge s'est allongé, sa tête s'incline sous le poids de la tristesse, l'enfant lui-même

est douloureux et las; les anges, partagés en deux groupes de trois dont la figure centrale tient un livre ouvert, comme s'ils voulaient chanter, ont pour la plupart l'air absent et rêveur : Gabriel, encore enfant, regarde au dehors; son voisin, vu de profil, la main distraitement appuyée sur l'épaule de son autre compagnon, suit on ne sait quel rêve; le troisième, la tête levée, paraît absorbé dans une vision douloureuse. Dans l'autre groupe, deux adolescents, charmants androgynes dans la pleine fleur de la jeunesse, semblent faire un aparté : l'un chuchote on ne sait quelle confidence à l'oreille de son compagnon qui écoute, le regard perdu au loin. La couleur de ce tableau, épargné par les restaurateurs, est vigoureuse et riche en contrastes harmonieux : la robe d'un rouge vineux du premier ange à droite s'accorde très bien avec ses ailes d'or, les robes des anges du fond, avec leurs bleus et leur jaune clair, apportent une note joyeuse qu'accentue l'or répandu à profusion sur les vêtements.

°
° °

Plusieurs tableaux importants, dont nous pouvons déterminer approximativement la date, permettent de suivre l'évolution de Botticelli et de poser des jalons qui nous aident à nous orienter au milieu des nombreuses productions à sujet religieux qui sortirent de son atelier durant cette période.

Le premier, peint en 1485 pour l'autel appartenant à Giovanni d'Agnolo de' Bardi dans la nouvelle église de Santo Spirito[102], est conservé au Musée de Berlin et représente la *Vierge trônant entre saint Jean-Baptiste et saint Jean-l'Évangéliste* (Pl. LX). Un certain maniérisme apparaît dans l'allongement des proportions, notamment du visage de la Vierge, mais, dans l'ensemble,

le sain réalisme du milieu du siècle persiste ; le saint Jean-Baptiste barbu est solidement posé sur ses jambes, il s'arrête un instant pour montrer l'Enfant-Jésus, mais il est prêt à repartir de son pas énergique et rapide[103]; de l'autre côté, le vieil Évangéliste, déjà moins ferme sur ses pieds noueux, parcourus de grosses veines saillantes, médite avant que d'écrire ses révélations : — deux figures sculpturales taillées dans une matière dure. L'Enfant-Jésus est un vrai petit enfant à grosse tête, qui n'a rien de divin et qui s'agite et tend les mains vers le sein que découvre sa mère. Le symbole est ailleurs : il est dans les niches de verdure savamment entrelacées comme en un jardin de la Renaissance, qui forment le fond et portent, sur des banderoles enlacées au feuillage, des paroles célébrant la sagesse divine. Quelque théologien aura extrait ces textes peu connus, du Livre de l'Ecclésiastique[104], et Botticelli les a interprétées décorativement dans ses arcs de verdure, dont les formes élancées s'accordent avec celles de l'architecture de l'église Santo Spirito.

Le tableau d'autel de l'église San Bernaba (Musée des Uffizi [Pl. LXII]) paraît être postérieur de quelques années; il marque en tout cas une nouvelle étape vers le maniérisme; toutes les formes sont plus allongées; saint Jean-Baptiste y reparaît, mais imberbe, plus émacié, les paupières lourdes tombant sur des yeux éteints, la bouche molle, le geste incertain; toute son attitude vacillante contraste avec le port si ferme de l'autre saint Jean-Baptiste. La Vierge a la tête inclinée d'un air dolent et ne regarde pas l'Enfant comme dans le tableau d'autel du musée de Berlin. Les anges ont des attitudes affectées et ils coquettent avec la couronne d'épines et les trois clous. Le saint Michel androgyne, à qui la cuirasse sied si mal et qui ne sait comment porter l'épée égarée entre ses mains, est l'une des figures les plus caractéristiques de l'art de Botticelli à cette

époque. La sainte Catherine, qui lui fait pendant, est aussi une créature spécifiquement botticellienne, étroitement apparentée à la Vénus du panneau de Mars et Vénus qui doit être approximativement de la même époque. Le regard fixé sur un objet lointain et qui semble inaccessible, elle n'a plus l'ingénuité de la sainte Catherine du tableau de l'Académie des Beaux-Arts (Pl. XI), qui regarde au dehors comme pour voir si on l'admire.

Dans la première moitié du XVIII^{e} siècle, ce tableau, sans doute très altéré déjà par la fumée des cierges, fut transporté au fond du chœur et agrandi par le peintre Agostino Veracini, qui en modifia les proportions[105]. Il a été rendu récemment à son état primitif, et en comparant sa forme originelle à celle qui lui avait été donnée arbitrairement, on saisit mieux toute la maîtrise de Botticelli en matière de composition et la parfaite économie de l'espace qu'il savait réaliser. Le canevas perspectif, qui soutient l'œuvre, témoigne de la clarté et de l'équilibre de la conception. Le point de vue est placé assez bas, juste au-dessus de la base du trône, de telle sorte que la figure de la Vierge semble nous dominer de toute sa hauteur; la distance est de plus de deux fois et demie la largeur du tableau; l'artiste a donc ordonné sa construction perspective par rapport à un spectateur qui se trouverait à environ 7 mètres du tableau et nous le regardons de trop près dans la salle du musée où il est exposé[106]. Le recul imposé au spectateur est beaucoup plus grand qu'au début de la carrière de Botticelli (voir son tableau de l'Académie des Beaux-Arts) et il se justifie ici non seulement par des considérations générales, qui paraissent s'être développées sous l'influence de Léonard[107], mais aussi d'une façon spécifique : le tableau du maître-autel d'une église ne peut être vu que d'une certaine distance, normalement plus grande que celle d'où l'on regarde les autels latéraux.

Le mauvais état de conservation de ce tableau, que l'on peut

dire complètement repeint, ne permet plus de juger de son coloris. Heureusement il nous reste quatre fragments de la prédelle qui, séparés du tableau au XVIII^e siècle, ne subirent pas le même sort. Le petit panneau central, figurant un Christ au tombeau (Pl. LXIV), est une délicate grisaille, où le corps brun du Christ et les fines silhouettes d'arbres, évoquées en quelques traits comme en une gouache d'Extrême-Orient, se détachent sur un ciel nuageux subtilement nuancé. Quelques taches de couleur vive émaillent les autres panneaux, où la main de Botticelli se reconnaît au trait alerte et expressif et à la façon sommaire, mais pleine d'esprit, dont sont esquissées ces petites scènes (Pl. LXIV et LXV).

En 1489 ou 1490, pour un autel latéral de l'église du Cestello (aujourd'hui Santa Maria Maddalena de' Pazzi), Botticelli reprenait le thème de l'Annonciation[108], qu'il avait traité neuf ans auparavant dans la fresque si sobre et si équilibrée de San Martino alla Scala. La conception toute différente du tableau (conservé aujourd'hui au Musée des Uffizi [Pl. LXVI]) montre la voie nouvelle où l'artiste va s'engager de plus en plus; l'ange vient de se poser à terre d'un vol léger et sur son dos un voile transparent est encore soulevé par l'air qui résiste; ses yeux, sa main droite aux doigts déliés se lèvent vers la Vierge qui, debout devant son lutrin, s'est détournée du livre qu'elle lisait et, le visage incliné, les yeux baissés, se penche vers le Messager d'amour en faisant des deux mains un geste qui repousse et accepte tout à la fois l'hommage divin; toute une gamme complexe de sentiments, de l'humilité à la soumission, de la crainte au ravissement intérieur, se perçoit dans son attitude, qui rend plastiquement le texte biblique inscrit sur le cadre original :

Spiritus santus superveniet in te ecce ancilla domini. Fiat
et virtus altissimi obumbrabit tibi mihi secundum verbum tuum

et il semble vraiment que l'ombre de la Divinité passe sur elle et

que le mystère de l'incarnation s'accomplisse. A la composition d'un équilibre simple, aux masses exactement contre-balancées, de la fresque de San Martino, s'est substituée ici une composition dont la ligne dominante est une oblique formée par l'avant-bras droit de l'Ange et le bras droit de la Vierge qui vont à la rencontre l'un de l'autre; cette ligne, par laquelle semble passer l'afflux divin, et la pose contournée du corps de la Vierge, présagent déjà l'art baroque et les moyens d'expression de son pathétique théâtral. Mais dans la construction perspective, Botticelli reste fidèle au principe de la Renaissance; les lignes de l'architecture se présentent normalement; le point de vue est à peu près sur l'axe vertical médian et à hauteur de l'horizon, entre les deux figures, à peine plus bas que le visage de la Vierge.

L'invention, et même (quoi qu'on en ait dit) l'exécution, sont dues à Botticelli; la crudité des tons provient de ce que les couleurs à la détrempe sont restées dans leur état originel, n'ayant pas été vernies après coup.

Pour apprécier toute son originalité en tant que création artistique, il faut comparer cette œuvre d'une part à celles dont a pu s'inspirer Botticelli, d'autre part à quelque ouvrage d'un imitateur. A première vue, la composition paraît dériver de celle d'un tableau de Fra Filippo Lippi que l'on voit à l'église de San Lorenzo à Florence; ici aussi, la Vierge est debout devant son lutrin et les gestes non concordants de ses deux mains dénotent des sentiments partagés; mais la figure mal équilibrée a l'air de tituber; l'Ange, parfaitement tranquille, pose une main sur son estomac et la regarde sans expression; il n'y a pas de lien entre les deux figures, et l'on ne trouve rien du pathétique qui caractérise l'œuvre de Botticelli.

Le Musée de Berlin possède une réplique de l'Annonciation de Botticelli exécutée par quelque imitateur (Pl. LXVI), peut-être

dans l'atelier du maître, mais assurément sans sa participation, l Ange est une copie réduite de celui du tableau des Uffizi, avec de légers changements qu'impliquait l'adoption d'un autre modèle pour la figure de la Vierge; celle-ci a été ramenée à l'un des types traditionnels des Vierges d'Annonciation; elle est agenouillée, les bras croisés sur la poitrine. On trouvait ce type dans les productions de l'atelier de Botticelli, comme le montre notamment la jolie petite Annonciation de la galerie Corsini à Florence, faite de deux tableautins ronds provenant de l'encadrement de quelque retable. La tête de la Vierge de l'Annonciation de Berlin a été copiée littéralement sur celle des Uffizi. L'architecture a pris une place beaucoup plus importante que dans l'original et détourne du sujet principal l'attention du spectateur. Le lit qu'on aperçoit dans l'alcôve, à droite, n'est pas dessiné du même point de vue que l'ensemble de la composition. A ce manque d'unité dans la perspective répond le manque d'unité d'une composition faite d'éléments pris de droite et de gauche et ajustés tant bien que mal, défaut qui révèle l'exécutant sans originalité, vivant d'emprunts faits au maître.

C'est à la corporation des médecins et droguistes qu'incombaient les frais d'entretien de l'église Saint-Barnabé, dont Botticelli avait peint le tableau du maître-autel, comme autrefois celui de l'église des Filles repenties, dépendant de la même corporation. La faveur officielle, dont il jouissait sous Laurent de Médicis, devait lui procurer une commande importante d'une autre corporation : celle des orfèvres. Pour leur autel à l'église Saint-Marc, il peignit, probablement en 1488, le grand Couronnement de la Vierge[109] conservé au Musée des Uffizi (Pl. LXVIII). C'est un vaste tableau d'apparat, d'exécution soignée et de belle matière, avec de l'or à profusion; les quatre saints debout dans un paysage élémentaire, qui en forment la partie inférieure, sont des figures convention-

nelles, assez raides et comme taillées dans une matière dure. Le saint Augustin, qui écrit un livre, est banal, et ne rappelle plus en rien le personnage que nous avons vu dans la fresque de l'église d'Ognissanti, pour qui tout est question de conscience; saint Éloi, le patron des orfèvres, est solennel et figé; seul saint Jérôme, inspiré, et saint Jean l'Évangéliste, halluciné, ont quelque pathétique. Le Couronnement même a le caractère d'une cérémonie officielle : Dieu le Père est le traditionnel vieillard respectable à longue barbe; la Vierge, les yeux baissés, a exactement le type de celle de l'Annonciation de 1490. Le maître a pu se faire aider par des élèves dans l'exécution de toutes ces parties de la composition. Mais ce qui est entièrement de sa main, c'est la merveilleuse ronde d'anges qui entoure le groupe du Couronnement (Pl. LXIX). Il n'a rien créé en ce genre qui soit à la fois aussi entraînant et aussi équilibré; l'élan des anges qui jettent les fleurs, le rythme rapide de ceux qui tournent en dansant sur les nuages ou en voguant dans l'air libre, l'éclat de ce ciel traversé de rayons d'or, peuplé de séraphins bleus et rouges, parsemé de roses, la vivacité du coloris avec le vert olive, le rouge mêlé de fils d'or, le bleu, le vert clair et le blanc des vêtements, le rayonnement intérieur des visages concentrés à l'expression indéfinissable, tout donne la sensation d'une vie plus intense et plus pure, vécue au-dessus des sentiments discordants des hommes, dans l'extase de l'harmonie et de la beauté.

Ce tableau, bien restauré de nos jours, offre des tons vifs et tranchés comme la plupart des tableaux de Botticelli destinés à être vus dans la pénombre des églises[110]. La prédelle, dont la couleur gaie se rapproche plus, surtout dans les jaunes et les bleus, des tonalités de Filippino Lippi que de celles de Botticelli, paraît être d'un élève travaillant d'après les dessins du maître (Pl. LXX et LXXI).

Si l'on considère l'ensemble des œuvres qui s'échelonnent de 1480 à 1490, on reconnaîtra chez le maître une évolution graduelle dans le sens de la prédominance de la ligne sur la plastique, évolution qui devait aller en s'accélérant rapidement dans les années suivantes. Botticelli était de nature un grand linéaliste. Mais de sa jeunesse à sa maturité, sous l'influence des peintres sculpteurs, il avait développé sa plastique et donné à ses figures plus de corps et un relief mieux étudié, tandis que son contact avec Léonard et son œuvre et les discussions qui mettaient les deux artistes aux prises l'avaient conduit à approfondir les problèmes de la composition. Ainsi était-il arrivé vers trente-cinq ans « nel mezzo del camin di vita nostra » à un remarquable équilibre, qui donnait à ses œuvres ce caractère de force et d'harmonie qui avait frappé à ce moment ses contemporains.

Ce retour graduel à la prépondérance de la ligne, que nous constatons après son séjour à Rome, se manifeste dans un double sens : d'une part dans le sens du mouvement, parce qu'après avoir mis en équilibre la figure stable, les artistes du XV^e^ siècle s'efforcent de donner l'impression de la figure en mouvement; d'autre part dans le sens de l'émotion, parce que la clientèle de Botticelli lui demande de plus en plus la figure où le sentiment religieux s'intensifie et s'exalte.

Peu à peu la ligne expressive qui doit traduire le mouvement et l'émotion (ce mouvement de l'âme) devient pour lui la préoccupation essentielle, unique. Il se consacrera de plus en plus au pur dessin et laissera le plus souvent à des élèves le soin de colorier ses compositions; quand il le fera lui-même, ce sera comme l'enlumineur qui remplit de taches vives la trame du dessin. Il dessine, il dessine éperdument, non seulement pour lui et pour son atelier,

mais aussi pour des graveurs, des mosaïstes, des brodeurs, auxquels il fournit des modèles qu'ils interpréteront plus ou moins librement.

Pour le bien comprendre désormais, il faut le suivre dans son activité de dessinateur, et nous le pouvons, parce que nous possédons encore ses dessins pour l'illustration de la Divine Comédie, qui ne cessa d'occuper son esprit pendant les deux dernières décades du siècle; ce recueil de dessins constitue un inépuisable répertoire des formes familières au maître et à ses élèves durant cette période.

IX

LES DESSINS POUR LA DIVINE COMEDIE

C'EST avant son voyage à Rome que Botticelli conçut le projet d'illustrer la *Divine Comédie*. L'impression du Dante avec commentaires de Cristoforo Landino fut achevée à Florence, le 30 août 1481. Les exemplaires les plus complets contiennent dix-neuf gravures accompagnant les premiers Chants de l'Enfer et manifestement faites d'après des dessins de Botticelli[1]. Pour chacun des autres chants, une place avait été réservée à la gravure ; mais soit que le dessinateur, soit que le graveur n'ait pas accompli sa tâche, ces emplacements sont restés vierges. Les gravures existantes montrent une analogie frappante avec les

dessins, beaucoup plus grands, que nous possédons, si bien qu'à première vue on pourrait croire qu'elles n'en sont que des réductions faites par un graveur maladroit, qui n'avait rien du trait alerte et sûr de son modèle. Mais, par endroits, des différences trop marquées dans la nature même des personnages figurés et dans leur rôle[112] font penser que Botticelli avait d'abord conçu une série de petits dessins adaptés à leur rôle de sommaire graphique, évoquant les passages principaux du texte de chaque chant.

C'est probablement ce projet d'illustration, connu dans le cercle des Médicis auquel appartenait Cristoforo Landino, qui détermina Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, jeune cousin de Laurent, à commander à Botticelli la suite de grands dessins sur parchemin de 47 centimètres sur 32, que conservent presque en entier le Cabinet des Estampes de Berlin et la Bibliothèque vaticane[113]. Cette commande ne fut certainement pas faite avant le retour de Botticelli (1482); Lorenzo di Pierfrancesco n'avait pas encore atteint alors la vingtaine et c'est là une autre preuve que les gravures de l'édition de la Divine Comédie de 1481 n'ont pas été faites d'après ces dessins. Ceux-ci ne peuvent guère être antérieurs, même en partie, à la *Naissance de Vénus*, peinte probablement pour le même Lorenzo. Il n'est pas aisé de dire quand le maître commença à y travailler; la chronologie des œuvres de Botticelli est difficile à établir d'après le style, parce qu'on trouve chez lui dès le début quelques-uns de ses caractères essentiels. Certaines particularités, qui servent généralement à fixer la chronologie, tel le mouvement hâtif des figures qui s'accentue chez lui avec l'âge, ne sont pas toujours probantes ; on trouve en effet ce mouvement hâtif, qui donne l'impression d'instabilité des figures, dans la gravure du XIX^{e} Chant de l'Enfer (groupe de Virgile et de Dante), tandis que dans le dessin correspondant, probablement fait plus tard, on ne le trouve pas.

Les dessins du Purgatoire et du Paradis offrent le plus d'analogies avec les œuvres de la dernière décade du siècle (la *Calomnie*, la *Nativité* du Musée de Londres, la *Pietà* de la Pinacothèque de Munich), mais dans ceux de l'Enfer beaucoup de traits évoquent des périodes antérieures de l'activité de Botticelli, trahissent encore l'influence d'Antonio Pollaiuolo ou rappellent des œuvres comme la Minerve et le Centaure; les formes sont nerveuses et mouvementées, mais généralement exemptes des exagérations que l'on trouve vers la fin de la carrière du maître.

Il est probable que l'exécution des grandes compositions commencée dans les années 80, se prolongea sinon jusqu'à 1503, année de la mort de Lorenzo di Pierfrancesco, du moins jusqu'à 1497-1498, époque à laquelle celui-ci quitta Florence.

On a l'impression que l'artiste a travaillé en suivant, en général, l'ordre du poème. Ses dessins, qui ont dans tout l'Enfer et dans une grande partie du Purgatoire le caractère de sommaires graphiques, prennent vers la fin du Purgatoire l'allure de compositions plus amples où les détails se subordonnent à une conception d'ensemble. Dans le Paradis, l'artiste se libère complètement de la sujétion aux détails du texte et réduit ses compositions au groupe de Béatrice et de Dante, en lequel se reflètent en quelque sorte les visions célestes.

Libéré de toute règle dans une œuvre de pure imagination et laissé à ses propensions de linéaliste, Botticelli ne tient plus compte, dans ses illustrations de la Divine Comédie, de la composition stricte des tableaux et des fresques; la perspective à foyer central est tout à fait négligée et l'on constate ici combien il l'avait peu dans l'œil : dès qu'il abandonne la règle et le compas il n'a plus de guide[114]. Il remplit l'espace libre comme les miniaturistes remplissent la page; il la couvre d'un réseau de lignes rythmiques. Dans les dessins non achevés à la plume, où l'on

voit les lignes constructives, c'est une sorte de quadrillage qui divise la page symétriquement[115]. L'artiste emploie ici consciemment un autre système de composition, car dès qu'il veut représenter un tableau (ou un bas-relief), comme dans le Chant X du Purgatoire (Pl. LXXII), il revient à une composition strictement structurée d'un point de vue précis.

Cette conception purement décorative du dessin est apparentée à la conception orientale et les influences orientales sont ici très sensibles sans être nettement démontrables. Il y a longtemps déjà que V. Goloubev a fait remarquer les analogies frappantes qui existent entre le cortège triomphal de Béatrice (Chant XXX du Purgatoire [Pl. LXXV]), et d'anciens dessins chinois[116]. On pourrait relever d'autres similitudes de ce genre entre l'art d'Extrême-Orient et l'œuvre de Botticelli : l'entrelacement des arbres épineux dans le Chant XIII de l'Enfer rappelle l'entrelacement des rameaux dans les dessins chinois, où l'on trouve aussi ces petites silhouettes fines d'hommes et d'animaux que l'on observe dans beaucoup de fonds de paysages de Botticelli, par exemple dans le Christ au tombeau de la prédelle du tableau de saint Barnabé (Pl. LXIV), ou dans la troisième fresque de la Villa Lemmi. Les tiges flexibles et élancées et les fins feuillages du paradis terrestre, dans les chants XXVIII et XXXIII du Purgatoire et dans le Ier Chant du Paradis (Pl. LXXVIII), rappellent aussi des modèles orientaux. Mais dans aucun de ces cas l'on ne peut découvrir d'imitation directe. Les dessins orientaux qui auront passé certainement sous les yeux de Botticelli, car les rapports commerciaux de Florence avec l'Orient étaient constants, auront sollicité dans un certain sens son imagination créatrice et lui auront suggéré des formes expressives conformes à son inspiration.

Si l'influence orientale est très sensible dans les dessins de la Divine Comédie, l'influence de l'antique ne se perçoit guère,

même là où le sujet l'eût impliquée. Ainsi dans le XII^e^ Chant du Purgatoire, où sont figurés le Châtiment des Géants et le Massacre des Niobides, les guerriers antiques sont des soldats du moyen âge et la Pallas une petite Bradamante. Les Vertus, qualifiées de « nymphes » dans le XXXI^e^ Chant du Purgatoire (Pl. LXXVI), n'ont rien d'antique ni dans leurs rondes, ni dans leurs costumes, à moins qu'on ne veuille retrouver l'influence de l'art gréco-romain dans les draperies agitées que la Renaissance semble lui avoir empruntées au début, mais qui étaient devenues, dès lors, bien commun. Les danses échevelées de ces « Vertus » s'inspirent d'ailleurs davantage des rondes populaires que des représentations des fêtes bachiques[117].

On trouverait plus aisément des motifs qui pourraient passer pour des réminiscences gothiques, telle cette figure de saint Jean (dans les chants XXX [Pl. LXXV] et suivants du Purgatoire) qui rappelle les « pleurants » des tombeaux et même la statue de saint Jean du dôme de Naumburg. Les éléments traditionnels, empruntés à l'iconographie du moyen âge, sont nombreux; les diables sortent directement de ce vieux répertoire. On retrouve certaines figures, comme celles de Caron et de Cerbère, dans la fresque de l'Enfer de la Chapelle Strozzi à Santa Maria Novella, peinture du XIV^e^ siècle attribuée à Bernardo Orcagna et s'inspirant déjà de Dante. L'idée de figurer Béatrice plus grande que Dante dans les illustrations du Paradis est bien médiévale aussi, puisqu'elle subordonne la grandeur corporelle à l'importance spirituelle du personnage, au lieu de faire dépendre la taille respective des personnages, de rapports visuels, selon la conception de la Renaissance.

Mais ni les influences étrangères, ni les éléments traditionnels n'ont une part importante dans la signification artistique de cette œuvre, où Botticelli s'est abandonné à l'ivresse de la ligne mou-

vementée, expressive, rythmique. Le mouvement comme l'expression sont indiqués par quelques traits essentiels avec une extrême sobriété de moyens. Ces éléments conjugués prennent ici une importance primordiale. L'expression est souvent poussée si loin qu'elle confine à la caricature; dans la physionomie elle va jusqu'à la grimace[118], dans le mouvement jusqu'à la perte d'équilibre[119]. Mais ce qui se manifeste surtout dans ces dessins, c'est la faculté de traduire et de communiquer les rythmes rapides, entraînants[120]. La richesse d'invention de Botticelli est sous ce rapport inépuisable et les rondes d'anges qui peuplent le Paradis, si apparentées qu'elles soient à ses tableaux de la même période, comme le Couronnement de la Vierge des Uffizi ou la Nativité de la National Gallery, ont leur tempo propre et offrent, avec une infinie variété de gestes et d'attitudes, une unité parfaite dans le rythme de leurs mouvements giratoires et dans la convergence des lignes de tension vers le centre commun : « l'Amour qui meut le soleil et les autres étoiles ».

***

L'interprétation, le commentaire que constitue cette illustration de la Divine Comédie, est particulièrement propre à nous renseigner sur l'âme même de l'interprète. Rarement deux tempéraments aussi différents se sont rencontrés; rarement interprète a été aussi loin de l'auteur qu'il devait interpréter. Malgré les apparences, Dante n'est point au fond un mystique, mais un réaliste[121]; il est tout à fait florentin, c'est-à-dire l'homme d'une ville où l'artisan prédomine, l'homme qui voit les objets réels dans leur fonction, et dont les comparaisons sont empruntées à la terminologie des métiers[122]. Les imaginations de Dante ont un caractère plastique; les épisodes les plus frappants de son poème sont des

scènes réalistes, vivantes, qui prennent souvent, surtout dans l'Enfer, un relief très fort projetant des ombres intenses; ces groupes n'ont plus aucun accent chez Botticelli, perdus qu'ils sont au milieu de vingt autres, dessinés au trait comme eux, sans aucun contraste de lumière et d'ombre. Dante est l'homme de la composition rigoureuse, pour ainsi dire mathématiquement calculée, de la symétrie parfaite des différentes parties du poème. Botticelli laissé à lui-même est fantaisiste, travaille par morceaux détachés, achève ce qui lui plaît, laisse des lacunes dans son travail, si bien que certains dessins ne sont qu'esquissés.

Dante est politicien dans l'âme comme l'étaient la plupart des citoyens de Florence, surtout à l'époque de développement et de floraison de la cité; aussi, même les bienheureux discutent-ils de politique en paradis! Botticelli, sous un régime où la tyrannie princière se préparait et les artistes commençaient à apprendre leur rôle de courtisans, n'était plus possédé par ce démon. Ame plus tendre et plus émotive que Dante, se mouvant bien plus aisément que lui dans une atmosphère de sentiments épurée de préoccupations terrestres, il était plus apte à rendre les joies sereines de la contemplation divine. Dans l'ensemble du Paradis il est très supérieur à son modèle; toutes les dissertations théologiques ou politiques, tous les hors-d'œuvre qui encombrent le poème écrit, tout le réalisme d'expressions et d'images qui en arrête l'élan, n'ont pas laissé de trace dans le poème dessiné par Botticelli. Dans la mesure de ses moyens, moyens beaucoup plus attachés à la réalité sensible que les mots-symboles du poète, Botticelli s'est beaucoup plus que lui dégagé de tout ce qui est contingent pour se rapprocher de l'expression de l'âme même du sujet, de son sens mystique; tout élément réaliste est exclu, et même, le plus souvent, tout élément objectif.

Botticelli s'est constamment limité aux deux figures de Béatrice

et de Dante, sans rien indiquer de l'objet de leur vision, à moins que cette vision ne pût se traduire en pures lignes rythmiques, comme les flammes qui peuplent le ciel ou les rondes d'anges évoluant autour d'un centre lumineux dont on devine (sans qu'il soit indiqué) l'éblouissante puissance[123]. Béatrice, qui sait, domine Dante de toute sa hauteur; elle lui fait découvrir les splendeurs du ciel et pénétrer le mystère de la vie éternelle. Parfois les deux figures flottent dans l'air, parfois c'est celle de Béatrice seule qui se meut librement dans le vide, tandis que Dante reste soumis à la loi de la pesanteur[124].

Alors que les dessins de l'Enfer étaient des illustrations suivant le texte pas à pas, dans le Paradis le caractère illustratif a presque complètement disparu[125] et il est souvent impossible d'indiquer exactement le passage du poème dont s'est inspiré le peintre. Ce qui est figuré ici, c'est la réaction, sur deux êtres aimants, de pures visions de l'esprit. Botticelli s'est dégagé de toute contingence, de toute réalité extérieure, de tout élément étranger au thème principal.

Si le poète viril et fort, dont les péchés avoués étaient l'orgueil et la luxure, ne pouvait se détacher des préoccupations terrestres, l'âme tendre et infiniment plus nuancée de Botticelli, l'âme aux sentiments mélangés dont la femme n'était pas le seul objet en amour[126], s'évadait plus aisément vers ce royaume magique de la contemplation et de l'extase, où elle communiait avec d'autres âmes libérées des passions, en un amour impersonnel, moteur premier des mondes.

X

AGE DE TRANSITION

Les années joyeuses sont révolues : la cinquantaine approche, l'âge où le bilan physiologique commence à accuser un déficit. Les impressions qui viennent du dehors concordent avec la vague d'inquiétude qui monte des profondeurs de l'être. Les fêtes continuelles, les brillants triomphes à l'antique, les chants de carnaval, la prospérité des commerces de luxe, la fièvre de construction qui s'est emparée des riches, ne parviennent pas à dissimuler le déclin de la cité. Les puissantes corporations qui en formaient l'ossature, celles qui travaillaient pour l'exportation, sont en pleine décadence; les voies du commerce mondial se sont déplacées; Florence a cessé d'être l'un des centres vitaux d'où l'on commande les leviers de manœuvre des relations commerciales : la richesse sociale diminue ; les jeunes gens sont obligés de s'engager dans des milices mercenaires ou d'aller tenter fortune à l'étranger ; l'esprit corporatif même baisse, baisse toujours malgré les efforts répétés faits pour remettre

les règlements en vigueur. Les liens sociaux se relâchent. C'est l'heure des aventuriers, qui peuvent tout tenter avec de la hardiesse et une bonne épée.

Dans ce désordre, l'autorité personnelle de Laurent de Médicis maintenait un semblant d'ordre, ses succès personnels, un semblant d'éclat. Il avait le pape Innocent VIII dans sa manche : à la fin de sa vie, il put célébrer ce triomphe suprême, qu'il n'obtint pas sans avoir puisé dans le trésor public : l'élévation de son fils Jean au cardinalat, d'abord tenue secrète par le pape, qui, s'étant formellement engagé au moment où il devait être élu, à ne créer aucun cardinal âgé de moins de trente ans accomplis[127], n'osait rendre publique la nomination d'un enfant de treize ans et imposa trois ans de délai à l'impatience de Laurent de Médicis.

Laurent ne survécut que de bien peu au départ pour Rome de ce fils, qui devait être plus tard, sous le nom de Léon X, l'un des papes les plus représentatifs de la Renaissance. Dans la nuit du 5 avril 1492, à l'improviste, la foudre tombait sur la lanterne du dôme de Brunelleschi et des morceaux de marbre défonçaient le toit de l'église ou roulaient dans la rue; le peuple florentin superstitieux y vit le présage de quelque grand événement : trois jours après Laurent mourait dans la force de l'âge, laissant pour lui succéder dans ce principat sans titre, que détenait sa famille depuis plus d'un demi-siècle, un fils de vingt-deux ans, prétentieux et vide, qui se sentait issu des barons romains dont descendait sa mère et qui n'avait plus rien de la bonhomie florentine que son père avait gardée.

Plusieurs des hommes dont le souvenir est le plus étroitement lié à l'époque de Laurent de Médicis, le suivirent de près dans la tombe : d'abord le pape Innocent VIII, puis Politien, le poète humaniste, l'inspirateur des allégories païennes que la peinture et

le théâtre mettaient en œuvre, le précepteur des enfants de Laurent, qui partagea l'impopularité de l'aîné de ses élèves et mourut « avec autant de honte et de réprobation publique qu'un homme en pût supporter »[128]; enfin Ghirlandaio, qui avait immortalisé sur les murs des églises de Florence les Médicis, leurs associés et leurs clients, reléguant au rang de figurants d'un spectacle les personnages sacrés.

Tout ce qui restait d'esprit républicain à Florence se révoltait contre la tyrannie des Médicis, tous les chrétiens sincères se plaignaient de la corruption des mœurs dont le haut clergé même donnait l'exemple. Le népotisme de Sixte IV avait déjà fait scandale; Innocent VIII ne valait guère mieux que son prédécesseur, mais son successeur Alexandre VI (de la famille espagnole des Borgia) passait les bornes de l'indécence et du cynisme et ne tarda pas à être la fable de toute l'Italie, si bien qu'il semblait aux âmes pieuses que l'Antéchrist se fût assis sur le trône du représentant de Dieu.

Tout le monde sentait que les choses ne pouvaient plus aller longtemps ainsi; la nécessité de la réforme de l'Église était une banalité courante que répétait même le collège des cardinaux (bien entendu sans aucune envie de se réformer lui-même)[129]; les prédicateurs, qui jouaient alors le même rôle d'alarmistes que les journalistes d'aujourd'hui et avec la même vulgarité, s'en donnaient à cœur joie de terroriser leurs auditoires en évoquant à l'imagination des foules superstitieuses les terribles fléaux que Dieu allait faire pleuvoir sur le pays. La descente prochaine du roi de France, Charles VIII, en Italie, avec une armée autrement exercée aux combats sérieux que les milices mercenaires qu'entretenaient les États italiens, donnait à ces sanglantes prophéties le caractère d'une réalité imminente, et l'on vivait à Florence dans une anxiété croissante. Cette tension de l'atmosphère sociale devait réagir

puissamment sur un organisme aussi sensible que celui de Botticelli et influer sur l'orientation de sa vie et de son œuvre.

***

Jusqu'à la fin de la vie de Laurent de Médicis, Botticelli ne manqua pas de commandes ou de missions officielles. C'est ainsi qu'il fut au nombre des « architectes » composant le jury chargé de juger le concours pour la façade de la cathédrale, le 5 janvier 1491. Qu'on ne s'étonne pas de le voir ranger dans cette catégorie : parmi les « architectes » convoqués en même temps que lui, il y avait des peintres, des sculpteurs, des menuisiers, des orfèvres et jusqu'au fifre de la Seigneurie. C'est que l'intérêt pour l'architecture était général à Florence et que des hommes de professions bien différentes avaient en cette matière des connaissances qui dépassaient de beaucoup celles de simples dilettantes; aussi ne faut-il pas s'étonner de voir, non seulement un peintre comme Filippino Lippi, mais un chanoine et même le héraut de la Seigneurie proposer un modèle pour la façade de la cathédrale[130].

Les architectures dans les peintures du XV^e^ siècle n'étaient pas des fantaisies irréalisables de l'artiste, mais de véritables modèles de construction. Nous avons vu que, dès sa jeunesse, Botticelli avait fait surgir dans le fond de ses tableaux des portiques Renaissance aux formes élancées. Dès sa jeunesse aussi il avait été lié avec un architecte de son âge, qui fut plus tard l'un des plus appréciés de l'époque et, comme nous l'avons vu, l'un des favoris de Laurent de Médicis : Giuliano da San Gallo[131]. L'influence que Botticelli exerça sur lui comme dessinateur de figures paraît avoir commencé très tôt et s'être maintenue longtemps : plusieurs dessins en témoignent; l'un d'eux, une esquisse pour un *tondo* figurant la Vierge et des anges, se trouve dans les

premières pages d'un carnet de dessins commencé en 1465; un autre est une copie fidèle de l'une des figures des Grâces dans les fresques de la villa Lemmi; un troisième, figurant Judith et sa suivante, est apparenté aux œuvres de Botticelli de la dernière décade du siècle. Nous savons d'autre part que Giuliano da San Gallo, qui était maître menuisier de son métier (il n'y avait pas de profession d'architecte dans les corporations florentines), fournit en 1485 le cadre pour le tableau d'autel figurant la Vierge et les deux saint Jean[132], que Botticelli peignit pour l'église Santo Spirito, et qu'il possédait lui-même un tableau de dévotion sorti de l'atelier du peintre (Pl. XCIII, à dr.)[133]. Enfin, s'il a été spécialement attiré par les figures botticelliennes, Botticelli lui a visiblement emprunté, dans les tableaux de sa dernière période, les formes architecturales qui lui étaient familières.

***

La dernière commande officielle que Botticelli obtint lui vint de la plus puissante corporation florentine, celle de l'industrie de la laine, qui présidait aux travaux de la cathédrale; naturellement Laurent de Médicis faisait partie de la commission directrice et l'on peut voir son influence dans le choix des artistes auxquels on confia le 18 mai 1491 la décoration en mosaïque de la voûte de la chapelle de San Zenobio au chevet de l'Église[134].

On commença par deux secteurs, dont chacun fut confié à un groupe d'artistes : l'un à Domenico Ghirlandaio et à son frère David, l'autre à Botticelli et à Gherardo di Giovanni, enlumineur, et ses associés (ses frères). Dans chaque groupe il y avait un peintre qui créait les modèles et un ou des exécutants experts dans l'art de la mosaïque; ni Domenico Ghirlandaio, ni Botticelli ne firent assurément autre chose que les cartons; l'exécution fut

laissée d'une part à David Ghirlandaio, qui avait déjà collaboré avec son frère à des travaux de mosaïque, d'autre part à Gherardo et à son jeune frère Monte, qui paraissent avoir appris l'art de la mosaïque auprès d'Alessio Baldovinetti, à qui l'on dut un certain renouveau de cet art à Florence dans la seconde moitié du XVe siècle. Ce travail long et coûteux ne fut jamais achevé, probablement par manque de ressources suffisantes dans un État où les corporations ne faisaient que péricliter, bien qu'il eût été repris plusieurs fois, en dernier lieu par Monte seul, qui fut chargé de la décoration de toute la voûte à partir de 1510. Ce qui restait de cet ouvrage disparut au XVIIe siècle.

Le cas des mosaïques de Santa Maria del Fiore illustre par un exemple précis le caractère de l'activité artistique de Botticelli en dehors du domaine de la peinture proprement dite ; il paraît s'être intéressé sa vie durant, mais spécialement dans sa dernière période, aux arts décoratifs et aux arts du Livre, sans les avoir pratiqués lui-même, c'est-à-dire qu'il fournit des dessins, des modèles et, plus souvent encore, exerça par ses œuvres une influence sur les maîtres qui lui empruntèrent des motifs et imitèrent sa manière. L'eurythmie de ses lignes ondoyantes avait par elle-même une valeur décorative : elle devait tenter les artisans d'art.

On la retrouve de-ci de-là dans les broderies de vêtements ecclésiastiques, sans qu'il soit toujours possible d'y découvrir plus qu'une influence indirecte du maître[135]. Mais la broderie du chaperon d'une chape, au Musée Poldi-Pezzoli à Milan, figurant le Couronnement de la Vierge a été faite incontestablement d'après un dessin de Botticelli[136].

Nous savons d'ailleurs que Botticelli s'intéressa beaucoup à la décoration des étoffes. Vasari dit qu'il fut l'un des premiers à trouver le mode de travailler les bannières et autres ouvrages de

ce genre, de façon à en faire une sorte de mosaïque d'étoffe, qui montrât les mêmes couleurs sur les deux faces; il aurait fait ainsi le baldaquin de l'oratoire d'Or San Michele avec de nombreuses figures de Madone. Mais il n'en reste pas plus de traces que des broderies de la Croix processionnelle des moines de Santa Maria Novella, dont il aurait dessiné les modèles.

Nous avons vu déjà que de l'étendard de Julien de Médicis, fait par Botticelli pour la joute de 1475 et perdu aussi, comme tous les ouvrages florentins de cette espèce, nous pouvions du moins retrouver le thème dans la marqueterie d'une porte du palais ducal d'Urbin, due probablement au Florentin Baccio Pontelli et s'inspirant iconographiquement de Botticelli[127].

Mais rien ne montre mieux l'intérêt de Botticelli pour la décoration des étoffes et l'esprit d'invention qu'il déploya en ce sens que ses peintures mêmes : les costumes féminins de fantaisie que nous trouvons dans le *Printemps*, la *Naissance de Vénus* et les œuvres apparentées, sont de véritables créations. Mais nous ignorons si des vêtements de ce genre, notamment ceux à décor floral naturel qui lui sont spéciaux, ont jamais été réalisés, même dans les fêtes[128].

C'est aux arts du livre que Botticelli paraît avoir prêté le plus d'attention au cours de sa carrière. Rien ne permet d'affirmer qu'il ait pratiqué lui-même la gravure, mais son influence sur les graveurs du temps est flagrante. Il n'y a qu'un petit nombre d'estampes dont on puisse affirmer qu'elles ont été faites d'après ses dessins : telles sont celles qui illustrent l'édition de 1481 de la Divine Comédie commentée par Cristoforo Landino. Mais, comme nous l'avons dit déjà, le graveur a certainement interprété très librement ses modèles. Beaucoup plus proche de lui est la grande gravure de l'Assomption de la Vierge (Pl. C), qui correspond à la dernière période de sa carrière et dont nous

aurons encore l'occasion de parler. Une autre gravure, figurant la Madone trônant entre sainte Hélène et saint Michel, apparaît comme la traduction, faite par un bon élève, d'une esquisse du maître pour un tableau d'autel, vers la fin de la neuvième décade du siècle.

A côté de compositions où l'on peut déceler une imitation directe de Botticelli, on trouve un beaucoup plus grand nombre de gravures où son influence est plus ou moins manifeste; le Triomphe de Bacchus et d'Ariane, que les meilleurs connaisseurs avaient d'abord été tentés de lui attribuer, vit de son inspiration mais montre les formes familières au petit maître Bartolommeo di Giovanni, comme l'a reconnu plus tard Herbert Horne lui-même[139]. Bon nombre de gravures de « la manière large », c'est-à-dire où les hachures parallèles rappellent le dessin, semblent apparentées à l'œuvre de Botticelli. Il existe deux versions de trois séries de gravures florentines : les Planètes, les Prophètes et les Sibylles, la première dans la manière fine (où les ombres sont données par des hachures serrées et entre-croisées, comme dans les travaux de ciselure des orfèvres), la seconde dans la manière large. La date de la seconde série des Planètes peut être fixée assez exactement : cette série est accompagnée d'un calendrier de 1465, de même dimension et de facture semblable. Elle est une copie de la première, mais une copie libre, et les modifications qui y ont été introduites témoignent d'une orientation nouvelle : Warburg[140], qui les a examinées à ce point de vue, y voit les symptômes d'une période critique de transition entre le réalisme autochtone et la stylisation « à l'antique », qui devait triompher au XVI^e^ siècle et devenir le canon de la Beauté. Dans le couple qui danse, de la Planète Vénus, la femme s'est débarrassée de l'encombrant hennin et des lourds atours à la mode bourguignonne qui l'entravaient et elle saute allègrement, coiffée « à la nymphe », dans une robe

légère qui flotte au vent. Les traces d'influence septentrionale, très visibles dans la série des Planètes et dans celle des Sibylles, tendent à disparaître dans la seconde version où les figures nouvelles sont d'un caractère « botticellien ». Mais ce caractère est tout générique ; nulle part on ne découvre l'inspiration directe du maître, on ne retrouve son dessin et nous n'avons pas d'éléments suffisants pour lui attribuer, comme le fait Warburg, le modèle des planches des Planètes à la manière large, pas plus que nous n'avons de preuves qu'il ait travaillé dans l'atelier de l'orfèvre Maso Finiguerra, dont on connaît d'ailleurs si peu la carrière et l'œuvre[141].

En somme, nous nous heurtons ici à la même difficulté que nous avons rencontrée en nous occupant des peintures de Botticelli : nous ne savons pas avec assez de précision ce que l'on faisait dans les ateliers florentins vers 1465, époque de fermentation qui marque en effet un tournant dans l'orientation du goût artistique et correspond socialement à la période de transition de Pierre le Goutteux, entre la domination, dissimulée sous des formes bourgeoises et républicaines, de Côme le Vieux et le pouvoir personnel de Laurent de Médicis, orienté vers le principat. J'ai déjà montré que certains caractères que nous avons l'habitude de regarder comme botticelliens n'appartiennent pas spécifiquement à Botticelli et que ce qui décide de l'attribution, ce n'est pas l'esprit botticellien, qu'il est bien malaisé de définir, mais la forme et plus spécialement la ligne botticellienne qui le distinguent de tous ses contemporains.

L'existence de l'orfèvre Baccio Baldini qui, d'après Vasari, aurait succédé comme graveur à Maso Finiguerra et dont toutes les estampes auraient été faites d'après des projets et des dessins de Botticelli, paraît légendaire, car on n'a pas trouvé trace d'un artiste de ce nom, ni dans le cadastre ni ailleurs, et des nombreuses planches qui lui ont été attribuées et qui ne constituent du reste

pas un ensemble cohérent, beaucoup n'ont aucun rapport avec Botticelli.

Si l'influence précoce de Botticelli sur la gravure florentine reste hypothétique, l'influence qu'il exerça dans ce domaine à la fin de sa carrière est indiscutable. La gravure sur bois, cette forme d'art populaire qui eut une floraison si rapide et si considérable à Florence dans la dernière décade du XV^e siècle, lui doit beaucoup. Les artistes qui firent ces petits chefs-d'œuvre typographiques [142] d'une grâce si légère et si hardie avaient passé par son atelier, comme le prouvent non seulement l'allure du trait, la façon dont sont indiqués les plis des vêtements et la présence de figures manifestement empruntées à ses dessins, mais encore et surtout la fantaisie alerte, la ligne expressive et le mouvement de ces petites compositions.

***

Si l'on attribue à Botticelli aux approches de la cinquantaine, comme il paraît légitime de le faire, deux œuvres magistrales, le portrait de Lorenzo Lorenzano du musée Johnson à Philadelphie (Pl. LXXXI) et le Saint Thomas d'Aquin de la collection Abegg de Zurich (Pl. LXXXI), il faut reconnaître qu'à cet âge son art gagnait encore en largeur, en puissance, en simplicité.

Lorenzo Lorenzi, qui avait latinisé son nom, selon l'usage des humanistes, en Laurentianus, était un Florentin de la clientèle des Médicis : grâce à eux, il avait obtenu assez jeune une chaire à l'Université de Pise : il y enseigna d'abord la dialectique, puis la physique, enfin, à partir de 1487, la médecine [143]. Il était en relation avec Pietro Ricci (Petrus Crinitus), avec Pic de la Mirandole et d'autres érudits dont les intérêts intellectuels s'étendaient à toutes les formes du savoir humain [144]. Il l'était même avec Savonarole. D'après son portrait, il paraît approcher lui aussi de

la cinquantaine et comme les conjectures faites sur la date de sa naissance portent à croire qu'il était de peu d'années plus jeune que Botticelli, ce portrait date certainement de la dernière décade du siècle. Dans cette œuvre le peintre est tout occupé de rendre la personnalité de l'homme telle qu'elle se manifeste au dehors ; il en souligne vigoureusement les traits les plus caractéristiques : le masque rude avec quelque chose d'un peu brutal et dédaigneux dans le bas du visage épaissi, les yeux perçants, observateurs, et qui fixent, non sans une pointe d'ironie indulgente, l'interlocuteur, le malade. Tout est simple et franc dans l'exécution : le relief n'est obtenu que par des moyens picturaux sans exagération des ombres; aucun détail inutile, rien qui ne contribue à la fois à l'expression du volume et au rendu de la physionomie.

Le Saint Thomas d'Aquin de la collection Abegg est apparenté au Saint Augustin de l'église d'Ognissanti par l'intensité de l'expression psychique. Dans les deux œuvres l'élément spirituel prédomine en tout point sur l'élément matériel et il suffit de considérer la main nerveuse aux doigts crispés qui maintient le livre et l'encrier, mais qui trahit surtout la tension de la pensée chez le sujet, pour ne point révoquer en doute l'attribution faite à Botticelli de ce Saint Thomas d'Aquin, dont les connaisseurs avaient d'abord été portés à chercher la provenance dans les villes du Nord de l'Italie. Depuis 1480, date du Saint Augustin, la manière de Botticelli s'était modifiée et il s'était peu à peu dégagé de l'influence des peintres sculpteurs qui imitaient le relief des matières dures, pour adopter un faire plus conforme à son tempérament de peintre-dessinateur, en enveloppant de ses lignes mouvementées de grandes surfaces plus doucement modelées et en s'aidant de la couleur pour faire ressortir les formes et pour différencier les plans. Cet effet de la couleur est manifeste dans le Saint Thomas d'Aquin : la reliure rouge vermillon du livre, sa

tranche jaune donnent à l'avant-plan un relief qui fait défaut dans la reproduction ; la valeur des blancs, aux manches et derrière le cou, est surprenante et ils animent de leur clarté franche cette peinture dont la dominante est grave.

Ce Saint Thomas d'Aquin est évidemment le portrait d'un contemporain de Botticelli ; mais en prenant son modèle dans la réalité immédiate, l'artiste l'a transfiguré selon l'idée qu'il se faisait du personnage qu'il voulait représenter. Tandis que son Saint Augustin, perdu dans sa vision divine, absorbé par sa contrition, est un être en qui le sentiment l'emporte sur la raison, son Saint Thomas d'Aquin est un intellectuel maître de soi, de foi ferme et résolue, rompu à l'escrime de la dialectique, qui discute pied à pied avec un contradicteur qu'il se crée.

A l'instar de Donatello, Botticelli part de la réalité individuelle pour atteindre le type idéal, il fait un portrait, mais vise au symbole. Ce portrait d'une structure puissante, où la largeur et la simplicité des plans font présager déjà l'art du XVI[e] siècle, a en même temps ce recueillement et cette profondeur d'expression qui conviennent aux œuvres religieuses et que l'on rencontrait surtout dans les tableaux flamands de l'époque, ainsi qu'on en avait généralement le sentiment en Italie même. Remarquez que, ici comme chez les Flamands, la lumière tombe en un point précis de la prunelle au lieu d'y être diffusée circulairement à la manière botticellienne, ce qui contribue à accroître l'impression d'attention et de concentration de la figure, qui se différencie par là des figures rêveuses et distraites habituelles au maître.

***

Une œuvre capitale, qui n'est postérieure que de peu d'années à celles-ci, montre l'orientation dernière de l'art de Botticelli : le

mouvement des figures tend à n'être plus que l'expression de l'agitation de l'âme et le rythme de ce mouvement ira en s'accélérant jusqu'à la frénésie vers la fin de la carrière du maître.

Le tableau peint pour Antonio Segni, un financier qui paraît avoir été ami de Botticelli et de Léonard[145], développe le thème de *la Calomnie* (Pl. LXXXII) d'après la description que Lucien donne d'une œuvre d'Appelle. Ce thème avait été proposé aux artistes dès 1435 par Leon Battista Alberti dans son « Traité de Peinture ». Botticelli lui a donné vie en se servant surtout de la traduction du texte de Lucien faite par Bartolommeo Fontio[146].

De son trône surélevé, un roi aux oreilles d'âne, que conseillent la Suspicion et l'Ignorance, tend la main vers le groupe principal, où un homme sinistre, aux vêtements déchirés, symbolisant l'Envie, conduit, en la prenant par le bras, la figure féminine représentant la Calomnie, qui porte dans la main gauche un flambeau allumé et de la droite traîne sur le sol un jeune homme nu qui joint les mains en un geste implorateur. Deux femmes, figurant la Trahison et la Fraude, s'affairent autour d'elle pour lui parer les cheveux. Derrière, la Pénitence, couvrant d'un manteau sombre ses vêtements en lambeaux, retourne la tête, plus qu'à demi cachée par un capuchon, vers la Vérité, svelte figure nue qui lève le bras droit comme pour prendre le ciel à témoin.

La composition est unique dans l'œuvre de Botticelli et très rare pour l'époque. Il y manque ce balancement dans l'ordonnance des figures, cette symétrie familière à la Renaissance. A un équilibre purement formel se substitue un équilibre où les valeurs morales jouent aussi un rôle.

Toute la composition est portée vers la droite : deux groupes, également agités, s'y affrontent : celui du roi et de ses mauvaises conseillères, celui de la Calomnie traînant sa victime. C'est ce dernier groupe qui se trouve en correspondance du centre pers-

pectif. Pour faire équilibre au premier il n'y a de l'autre côté que deux figures figées dans leurs gestes : l'une, la Pénitence, se tordant les mains, l'autre, la Vérité, montrant du doigt le ciel. Toute cette vaine agitation de l'Envie, de la Calomnie, de l'Intrigue, n'aboutit qu'au remords et se brise contre la force de la Vérité, à qui le ciel appartient. Elle est calme ; la mer au loin est calme aussi ; on la voit à travers le portique et son vert clair rejoint à l'horizon le pur azur du ciel. Le contraste entre la frénésie du Mal et la paix de la Nature, l'atmosphère ensoleillée de la cour, la beauté mesurée du portique, est frappant et assurément voulu.

Si l'on cherche dans la peinture de l'époque quelque composition apparentée à celle-là, on la trouvera plutôt chez les Ferrarais que chez les Florentins : les fragments de la prédelle peinte par Ercole de'Roberti pour l'église San Giovanni in Monte à Bologne, conservés au Musée de Dresde, offrent aussi de grandes zones de figures sur lesquelles souffle un vent de passion, alternant avec de petits groupes calmes et concentrés, et la douceur ferme et résignée des victimes y fait contraste avec la fureur délirante des bourreaux.

Dans cette œuvre d'une allure si spéciale, Botticelli apparaît en pleine possession de sa technique et sûr de ses moyens : le tableau admirablement conservé est unique au point de vue de l'éclat du coloris : comme le dit Herbert Horne, la lumière est enfermée dans ses couleurs comme en une pierre précieuse. Les couleurs claires prédominent : des jaunes, des roses, des bleus clairs ; de fines hachures d'or illuminent le vert-olive, l'un des tons préférés du maître ; l'or relève les bas-reliefs et les statues du portique.

La construction perspective est correcte, le point de vue correspondant à l'horizon, mais la distance, c'est-à-dire le recul assigné par le peintre au spectateur, est un peu trop courte pour

que celui-ci embrasse bien l'ensemble de la scène, et elle paraît avoir été calculée en fonction du portique, afin qu'on en puisse distinguer suffisamment les bas-reliefs latéraux qui, d'une distance plus grande, vus tout à fait en raccourci, seraient devenus inintelligibles.

Cette architecture et son décor sculptural jouent d'ailleurs un rôle important dans la composition, et les statues figurées participent au mouvement de la scène principale. Derrière le groupe agité de la Calomnie, un guerrier en armure semble se préparer à une lutte imminente : il rappelle le Saint Georges de Donatello, mais plus encore le Pippo Spano d'Andrea del Castagno. Il y a même entre ces trois figures une gradation très nette dans le sens de l'accentuation du mouvement : l'Homme à la cuirasse, de Donatello, est dans une position d'attente, le bras droit pendant, la main gauche sur le bouclier qu'il pose à terre, les jambes solidement plantées sur le sol, le regard fixé sur l'horizon ; il prévoit le danger et saura se défendre. Le condottiere du Castagno, les jambes largement ouvertes, tenant des deux mains son sabre et les yeux fixés sur un point proche, est prêt à commander l'attaque. Enfin, le jeune guerrier de Botticelli a empoigné son glaive de la droite, saisi son bouclier de la gauche, il a le casque en tête, il va s'élancer. La draperie à son cou accompagne de sa ligne ondulée le remous des étoffes des figures féminines qui s'agitent à ses pieds. Mais en correspondance du groupe immobile de la Pénitence et de la Vérité, la statue du jeune David, pensif et dans l'attente, s'harmonise avec la figure repliée sur elle-même qu'elle domine.

***

Une autre composition de la même période de la vie du maître, mais sans doute un peu postérieure à la précédente, a le même

caractère de moralité à thème antique : l'érudition de l'humaniste y est mise au service de la vertu. Il ne s'agit plus de pure mythologie ou de glorification du pouvoir, comme sous Laurent de Médicis : les puissants n'y ont pas le beau rôle. Les temps sont changés : un souffle de démocratie et d'esprit religieux passe sur Florence.

Le thème que Botticelli a été appelé à traiter est emprunté à Tite-Live (Pl. LXXXIV et LXXXV)[147]. Appius Claudius, l'un des décemvirs, s'étant amouraché d'une plébéienne, Virginia, fille du centurion Virginius, et n'ayant pas réussi à la séduire, s'avise de la faire réclamer comme esclave par l'un de ses clients, Marcus Claudius, qui l'amène devant le tribunal présidé par Appius Claudius lui-même, et y récite une fable convenue d'avance avec lui : la jeune fille serait née dans sa maison et aurait été introduite après coup furtivement dans la maison de Virginius, qui ne serait pas son père. Virginius est aux armées et Appius Claudius s'empresse de prononcer en son absence un jugement qui donne raison à Marcus. En vain le père, rappelé en hâte, intervient-il : le décemvir s'obstine à livrer la jeune fille en esclavage à son complice; on va s'emparer d'elle et il ne reste à son père d'autre ressource que de la tuer pour la sauver du déshonneur. C'est le signal de la révolte qui renversera le pouvoir des décemvirs.

Botticelli a choisi les moments les plus pathétiques de ce drame pour en faire cinq scènes disposées symétriquement dans une architecture imposante à allure de basilique : on voit d'abord les matrones défendant Virginia contre l'agression de Marcus Claudius qui veut mettre les mains sur elle ; plus loin, elles accompagnent Virginia en pleurs, que Marcus entraîne vers le prétoire; au fond, dans l'abside, se joue la scène du tribunal où Appius Claudius, qui préside, dominant l'assemblée et flanqué de ses assesseurs, livre la jeune fille à Marcus malgré les protesta-

tions de son père. A droite, on voit ce père désespéré descendre les marches, la tête entre les mains. Plus loin, au milieu du groupe des matrones hurlant, il a saisi sa fille par les cheveux et va lui porter le coup fatal. A l'extrême-droite, on le revoit abîmé dans sa douleur, mais déjà un pied dans l'étrier, s'apprêtant à partir pour le camp où il soulèvera ses compagnons d'armes ; cette dernière scène est figurée au centre de la composition, où on le reconnaît dans le groupe agité des cavaliers, tenant de la main gauche le couteau qui lui a servi à tuer sa fille et brandissant de la droite son épée nue, tandis que son cheval se cabre.

La violence du drame appelait la violence de l'expression : gestes véhéments, corps déjetés, draperies plutôt agitées par un vent de passion que soulevées par le mouvement de l'air. Mais on ne peut pas dire que Botticelli abuse ici de ces moyens : il ne les emploie qu'aux moments de paroxysme du drame. A côté des scènes très mouvementées, il y a des groupes ou des figures qui frappent par leur recueillement et par la concentration intense de leurs sentiments douloureux, tel le groupe des femmes qui accompagnent Virginia conduite au prétoire ; telle la figure sombre et résolue du père qui monte à cheval, accablé par la douleur, mais en proie à son devoir.

Botticelli contient tout ce tumulte dans le cadre symétrique d'une architecture Renaissance rappelant le style de Giuliano da San Gallo, strictement mise en perspective, et l'anime de taches de couleur vives où le jaune, le rouge et le vert prédominent, tandis que la note grave est donnée par des gris violacés. Sous la lumière solaire à peine tamisée les ombres sont très marquées, les blancs éclatants, le jeu animé des mains et des visages est suggéré par des ombres et des lumières. Couleurs sombres et couleurs claires sont habilement rapprochées pour se faire valoir mutuellement, et par leur contraste elles accentuent le relief.

L'œuvre est éminemment botticellienne et étroitement apparentée aux dessins de la Divine Comédie. Cette ligne flexible, qui se courbe et se tend, qui frémit et ondule au gré des mouvements de l'âme, cette ligne émotive qui anime les groupes ne domine pourtant point la composition, où les masses s'équilibrent et se contre-balancent et que règle un rythme simple. On n'y trouve rien qui déroge aux principes de la Renaissance et on ne peut pas dire davantage qu'il y ait là, même dans les groupes les plus tumultueux, quelque chose d'affecté ou de maniéré (comme dans les œuvres tardives de Filippino Lippi), car ces gestes violents correspondent bien au tumulte intérieur de l'âme de l'artiste : si l'on juge la forme exagérée il faut reconnaître que le sentiment l'est aussi et dans les mêmes proportions, c'est-à-dire que la forme lui est adéquate.

En cette œuvre comme dans beaucoup d'autres, on sent Botticelli accessible à toutes les influences du dehors, mais il ne les accueille jamais telles quelles, toujours il réagit et les refond dans son creuset. Certaines violences réalistes dans l'expression de la terreur rappellent l'école de Ferrare (Cosimo Tura, Ercole de'Roberti) dont nous aurons encore l'occasion de constater l'influence par la suite. Une autre influence plus rare, celle des Vénitiens de la fin du XVᵉ siècle, semble se trahir ici par l'emploi de certains tons clairs et lumineux, des jaunes, des roses, notamment dans les costumes des juges qui siègent avec Appius Claudius au fond de l'abside.

Le pendant de ce tableau, qui appartient à l'Académie Carrara à Bergame, est au Musée Gartner à Boston et représente un autre exemple de la « Chasteté romaine », l'histoire bien connue de Lucrèce (Pl. LXXXVI) : inférieur comme exécution, il lui est tout à fait apparenté par la conception et par les formes, tant dans l'architecture symétrique qui encadre les scènes, que dans

les groupes agités qui les peuplent[148]. Ces deux panneaux paraissent provenir d'une décoration murale de chambre et si les indications de Vasari sont exactes, ils auraient été faits pour la maison d'un Vespucci, dans la via dei Servi. Comme nous l'avons vu, la famille des Vespucci était voisine de celle de Botticelli. Il s'agit dans l'occurrence de Guidantonio Vespucci, célèbre juriste, qui avait été deux fois gonfalonier de justice et qui acheta une maison dans la via dei Servi le 5 mars 1499[149]. Il aurait confié la décoration intérieure à Piero di Cosimo et à Botticelli. Nos panneaux auraient donc été peints vers 1500, hypothèse qui n'est pas incompatible avec la connaissance que nous avons du style de Botticelli à cette époque, bien qu'une date un peu antérieure semble plus probable.

XI

SAVONAROLE

DANS presque toutes les biographies de Botticelli, la fin de sa carrière semble dominée par la figure sévère du grand prédicateur dominicain Jérôme Savonarole.

En vérité, leurs auteurs ne font que suivre Vasari, dont la vie de Botticelli, comme tant d'autres de ses vies, est moins une biographie dans le sens historique du mot qu'une moralité, et le thème de cette moralité est celui que Vasari reprenait le plus volontiers ; la supériorité des parvenus de son espèce sur les bohèmes. Certes la vie de Botticelli n'avait rien de recommandable aux yeux d'un arriviste vivant à une époque de pouvoir absolu et d'intolérance religieuse : il n'avait pas amassé assez d'argent et s'était compromis vers la fin de sa vie avec un réformateur qui s'attaquait au chef de la religion chrétienne. Comme caractère, Vasari n'avait rien de commun avec Botticelli, il n'éprouvait pour lui aucune sympathie,

ne le comprenait pas et avait tendance à le dénigrer, tout en ne pouvant se défendre d'admirer certaines de ses œuvres, comme l'Adoration des Mages avec les portraits des Médicis et le Saint Augustin d'Ognissanti. Aussi ne peut-on lire sans méfiance des textes comme ceux-ci : « La meilleure gravure de la main de Botticelli est le Triomphe de la Foi de fra Girolamo de Ferrare, de la secte duquel il fut à tel point partisan qu'il en abandonna la peinture et, n'ayant pas de revenus, tomba dans une grande misère, car en acharné zélateur de ce parti, faisant, comme l'on disait alors, le piagnone (pleurnicheur), il se détourna du travail et, finalement, se trouva vieux et pauvre, de telle sorte que si Laurent de Médicis tant qu'il vécut et ensuite ses amis et beaucoup d'hommes de bien qui s'intéressaient à son talent ne l'avaient soutenu, il serait presque mort de faim ». Et plus loin : « On dit aussi qu'il gagna beaucoup, mais comme il avait peu d'ordre et qu'il était négligent, il gaspilla tout. Finalement, devenu vieux et bon à rien, ne sachant plus se tenir droit, il marchait sur des béquilles ; il mourut infirme et décrépit à l'âge de 78 ans ».

Tout ici est amplification, fantaisie, invention ou mensonge. On sait depuis longtemps, par des documents contemporains, que Botticelli n'était nullement dans la misère à l'époque de Savonarole et qu'il avait même acheté, au printemps de 1494, une propriété comprenant une maison d'habitation et des champs cultivés en vignes et autres arbres fruitiers, dans une situation magnifique sur les collines au sud de Florence, près du couvent de Monte Oliveto[180]. Loin de passer son temps à pleurnicher et d'abandonner son activité artistique, il produisit des œuvres marquantes pendant et après la période savonarolienne. A l'époque où l'esprit de Savonarole dominait Florence, son atelier travaillait à plein rendement, car c'était le plus réputé de la ville pour les tableaux de dévotion ; les oisifs venaient s'y retrouver et bavarder. La société qui s'y

réunissait n'avait rien d'orthodoxe ni de vertueux. On y trouvait Doffo Spini[151], le chef des Compagnacci, bande de jeunes gens riches, ennemis acharnés de Savonarole qui voulait réformer les mœurs et faire de Florence un couvent. Doffo Spini y venait encore après la mort de Savonarole. Et le 2 novembre 1499, dans une conversation familière, il répondait au peintre qui lui demandait quels péchés, lui et les autres juges, avaient trouvés en Savonarole pour le condamner à une mort aussi ignominieuse : « Sandro, dois-je te dire la vérité ? Nous ne lui avons pas trouvé le moindre péché mortel, ni même véniel. Mais si l'on n'avait pas fait périr ce prophète et ses compagnons et qu'on les avait renvoyés à San Marco, le peuple nous aurait pillés nous, et nous aurait mis en petits morceaux. Les choses étaient allées si loin que nous avons pris la résolution de les faire mourir pour nous sauver ».

Botticelli resta en relations avec Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici pour qui il illustrait la Divine Comédie, tant que celui-ci séjourna à Florence et dans les environs. Bien que la branche cadette de la famille des Médicis se fût désolidarisée de la branche aînée et eût pris le nom de Popolani pour se conformer aux tendances plus démocratiques du nouveau régime, elle n'en visait pas moins à établir sa domination sur Florence et comptait parmi les adversaires de Savonarole. Lorenzo di Pierfrancesco était, comme nous l'avons vu, un des principaux protecteurs de Botticelli, qui paraît avoir été avec lui en relations assez familières : plusieurs documents contemporains témoignent de leurs rapports constants à l'époque où Savonarole avait une influence prépondérante à Florence. En novembre 1495, il était attendu à Trebbio, l'un des châteaux appartenant à Lorenzo[152] ; en juillet 1496, il servait d'intermédiaire pour la correspondance entre Michel-Ange et Lorenzo ; un an plus tard, il faisait exécuter par des aides des travaux (probablement de caractère

décoratif comme ceux de Trebbio) dans la villa de Castello[153].

Après la mort de Savonarole, Botticelli aurait travaillé encore, comme nous l'avons vu plus haut, pour un autre de ses ennemis, Guidantonio Vespucci.

Ces relations ininterrompues avec des adversaires du dominicain feraient déjà douter que Botticelli ait été un partisan aussi fervent de Savonarole que l'affirme Vasari. Mais il y a plus : son nom ne se trouve pas parmi les signataires de la supplique envoyée au pape pour qu'il rende à Savonarole la faculté de prêcher, alors qu'on y voit le nom de son frère Simone. Enfin, quand Savonarole fut mis en prison, il n'éprouva pas le besoin de quitter Florence, alors que les sectateurs de Savonarole connus comme tels (et notamment son frère Simone) prenaient la fuite.

Est-ce à dire qu'il n'ait pas été profondément impressionné par l'éloquence véhémente du moine, qu'il n'ait pas pris son parti, qu'il n'ait pas été influencé par lui dans son art même? Assurément non. Nous trouverons des traces évidentes de cette influence dans quelques-unes de ses œuvres, mais même les documents qui concernent sa vie indiquent assez clairement quel était son état d'esprit à l'époque de la fin de Savonarole et dans quel clan on le rangeait. Le 18 février 1498, lui et le culottier qui était son voisin de campagne, s'engageaient par-devant notaire à ne plus s'offenser mutuellement ; son garant, Antonio di Migliore Guidotti, était un « piagnone » connu, qui avait signé la pétition au pape en faveur de Savonarole[154].

On en était à la période la plus tendue de la lutte entre partisans et adversaires de Savonarole : le dominicain excommunié tenait tête au pape ; il niait la validité de l'excommunication lancée contre lui et poussait à la convocation d'un concile. Pour ce pape, qui ne croyait pas à grand'chose et dont la religion, la morale, la pureté des mœurs étaient les derniers soucis, il s'agissait surtout

d'une question d'argent : par ses imprécations véhémentes, ce moine pouvait lui enlever une partie de sa clientèle ; or, nul n'était plus avide que le Borgia, qui avait besoin de sommes énormes pour entretenir ses maîtresses et ses enfants, et prêcher contre la simonie et le trafic des indulgences c'était compromettre la rentrée de ses revenus. Il savait très bien que, pour les bourgeois florentins comme pour lui, la question principale était la question d'argent. Les armes spirituelles lui servirent, comme à tant de ses prédécesseurs, à atteindre des fins temporelles. Parmi les partisans de Savonarole, il en était peu qui croyaient en lui au point d'être disposés à se sacrifier : on les entendait dire que « même si l'excommunication était injuste, elle était à craindre »[155], et beaucoup s'abstenaient d'aller l'entendre prêcher : le tronc des aumônes à Saint-Marc s'en ressentait[156]. Les adversaires du frère Jérôme reprenaient le dessus : ils tournaient en dérision les « pleurnicheurs » et les bigots ; les insultes pleuvaient de part et d'autre : on peut en juger par le nombre d'actes notariés du genre de celui qui fut signé par Botticelli et son voisin, que l'on trouve dans les protocoles du même notaire vers cette époque.

L'emprisonnement, le procès et l'exécution de Savonarole amenèrent une persécution croissante de tous ceux qui étaient ses partisans ou qui avaient manifesté de la sympathie à son égard. Après sa mort, on chercha à détruire ses œuvres et jusqu'à son souvenir. Botticelli subit le contre-coup de cette vague d'hostilité. Lui qui n'avait jamais pris la peine de se faire inscrire régulièrement à la corporation des médecins et droguistes, de laquelle dépendaient les peintres, et qui avait toujours librement exercé son art sous deux régimes qui lui étaient favorables, sans même se soucier des règlements de la corporation[157], se voyait contraint, après une carrière de 35 années, le 15 novembre 1499, de payer le droit d'entrée de six florins d'or[158]. Trois ans plus tard, le vieux

maître délaissé et qui n'avait plus grand'chose à faire[159], tandis que son ancien élève Filippino Lippi était surchargé de commandes, se voyait encore insulté par un dénonciateur anonyme, qui l'accusait d'avoir des rapports sexuels avec l'un de ses aides[160], injure coutumière dont avaient abusé partisans et adversaires de Savonarole et qui n'avait pas plus de poids que les épithètes de traître et de vendu que se jettent réciproquement à la tête nos politiciens[161].

Vu le caractère de Botticelli tel que nous le devinons à travers ses œuvres et les rares traits que la tradition nous a laissés, il est peu probable qu'il se soit enthousiasmé dès l'abord pour Savonarole : il dut être choqué par ce qu'il y avait de grossier, de brutal, d'étroitement sectaire, de vulgairement superstitieux dans le langage du moine. Il avait été accoutumé à la compagnie d'esprits plus subtils et plus raffinés, il avait fréquenté les humanistes du cercle de Laurent de Médicis, il avait été l'ami de Léonard. Non pas que Savonarole ne fût capable de lutter de subtilité avec les humanistes en privé[162], mais en public, dans ses sermons, avec la foule, il visait aux gros effets et empruntait ses comparaisons au langage des carrefours.

Les idées de Savonarole sur l'art[163] étaient aussi confuses que possible, et là où elles n'étaient pas confuses, elles étaient anti-artistiques; il avait ramassé certains concepts courants de la Renaissance, comme celui qui attribue la beauté à l'harmonie des proportions, et il y joignait des banalités de théologiens ou de métaphysiciens sur la supériorité de la beauté de l'âme sur celle du corps; mais il ne devenait très clair que quand il voulait subordonner à des concepts moraux l'œuvre des artistes et qu'il leur reprochait de faire des études de nu ou de représenter des femmes décolletées : là-dessus il avait les idées les plus précises et les plus tranchées; il fallait détruire par le fer et le feu ce qu'il appelait

des peintures ou des sculptures « lascives » : nus, portraits de jolies femmes, œuvres païennes et même images sacrées, si elles avaient pour modèles des femmes connues. Aussi véhémentement qu'il reprochait aux magistrats de permettre aux femmes de porter des robes ouvertes deux doigts au-dessous de la naissance du cou, il reprochait aux peintres de représenter des impudiques décolletées de la sorte, et il donnait en exemple aux uns et aux autres les Génoises qui allaient toutes emmitouflées, voire même les musulmanes ! Ses imprécations ressemblent à s'y méprendre aux mandements des évêques d'aujourd'hui contre les toilettes « impudiques » de nos contemporaines.

Certains artistes sacrifièrent volontairement leurs études de nu sur le « bûcher des vanités »[164] que fit élever Savonarole à la fin du Carnaval en 1497 et en 1498, et qui contenait, outre beaucoup d'objets destinés à la parure des femmes, au jeu, au déguisement du carnaval, et de livres profanes comme les contes de Boccace ou les sonnets de Pétrarque, un bon nombre d'œuvres d'art « lascives », au premier rang desquelles brillaient notamment ces toiles peintes flamandes à sujet de genre, qui remplaçaient souvent les tapisseries trop coûteuses et dont nous ne connaissons plus guère les thèmes que grâce à certaines gravures contemporaines, car ces toiles ont toutes disparu, victimes du temps ou de l'hypocrisie des hommes.

Bien que la plupart des auteurs modernes l'affirment, rien ne nous permet de supposer que Botticelli ait été de ceux qui sacrifièrent une partie de leurs œuvres ou de leurs études sur le bûcher des vanités ; même le témoignage, par lui-même si peu probant, de Vasari leur fait défaut en ce cas, car le biographe cite parmi les artistes qui agirent de la sorte fra Bartolommeo et Lorenzo di Credi, mais non Botticelli[165].

Savonarole voulait réformer les mœurs des Florentins, mais

il s'adressa surtout à leur imagination : c'était ainsi qu'on les entraînait le plus aisément ; toutefois le moyen était dangereux pour qui l'employait, car ils croyaient fermement à la réalité des fantômes qu'on avait suscités en eux et le jour où les circonstances mettaient cette réalité à l'épreuve, la désillusion était brusque et le revirement total.

Le dominicain avait souvent recours aux artifices familiers aux démagogues qui veulent subjuguer les foules : il usait de ces moyens physiques de suggestion collective qui abolissent la conscience individuelle ; au prêche il faisait crier en chœur à ses dix mille auditeurs : « Vive Christ notre Roi » et « autres choses spirituelles, si bien qu'il y eut une grande commotion d'esprit »[166]. Ainsi s'exprime un témoin admiratif, et cette expression naïve est singulièrement juste : c'étaient des commotions plutôt que des émotions que Savonarole provoquait chez ses auditeurs : il les faisait frémir, trembler de crainte, s'exalter jusqu'aux larmes, sangloter à en faire retentir toute l'église[167]; il les tenait dans un état de tension perpétuelle, et ces braves gens pleuraient tant, d'attendrissement et de joie aussi bien que de pitié, d'effroi ou d'angoisse, que ses ennemis les avaient surnommés les pleurnicheurs.

Botticelli aussi était impressionnable et imaginatif et l'âge le rendait particulièrement sensible au continuel « memento mori » que le frère accompagnait de visions terrifiantes de l'Enfer. Dans sa vie il n'y avait plus d'élément qui contrebalançât le déchaînement de la fantaisie. Jadis il était en relations avec des artistes à la vision claire, aux tendances réalistes, comme Fra Filippo et Verrocchio, avec des esprits investigateurs et critiques comme Léonard ; maintenant il vivait avec son frère Simone, homme superstitieux, crédule et borné s'il en fut, dont nous possédons les fragments d'une chronique[168] qui nous le montrent étroitement fana-

tique et mêlant Dieu aux petites querelles de Florence, au point que tous les adversaires de Savonarole mouraient à l'en croire de mort terrible ou infamante. Il est vrai que Savonarole lui-même ne se faisait pas faute de s'associer Dieu de cette manière-là !

A cette époque, Botticelli était devenu le premier des peintres pour gens pieux : le charme mystique des nombreuses madones qu'il avait peintes tant pour les églises que pour la dévotion privée depuis un quart de siècle devait lui assurer ce rang à l'époque de Savonarole. Il avait beaucoup d'imitateurs en ce genre, mais peu de rivaux sérieux : Pérugin résida assez souvent à Florence en ces années ; il avait, aux yeux des amateurs, la supériorité de peindre à l'huile, et ses personnages au cou tordu, aux poses affectées de faux dévots pouvaient plaire au « piagnone » moyen ; ses œuvres étaient réputées pour leur air angélique, mais il se répétait vraiment trop cyniquement de l'une à l'autre. Et ce sensuel commençait peut-être déjà à avoir la réputation de ne pas croire beaucoup aux choses de la religion chrétienne[169]. Ceux que les problèmes religieux préoccupaient sentaient qu'il y avait en Botticelli un tout autre sérieux et qu'il n'exprimait que ce qu'il éprouvait vraiment. A côté de lui il ne restait guère que son élève Filippino Lippi qui paraissait être de plus en plus apprécié et dont les œuvres passaient pour avoir l'air « plus doux » que celles de son maître, et Lorenzo di Credi, qui fut un Savonarolien convaincu s'il faut en croire Vasari. Mais c'est incontestablement l'atelier de Botticelli qui fournit le plus de tableaux de dévotion aux admirateurs de Savonarole.

⁂

Un document contemporain nous renseigne sur les goûts en matière d'art religieux de l'élite des partisans du frère Jérôme :

c'est le testament du riche marchand florentin Francesco di Filippo del Pugliese[170], établi par les soins de Ser Lorenzo Violi, le notaire qui avait réalisé le tour de force de prendre *in extenso* le texte de presque tous les sermons de Savonarole pendant qu'il les prononçait. Ce Francesco del Pugliese avait été l'un des sectateurs les plus convaincus du dominicain : il avait signé la pétition au pape en sa faveur et avait participé encore à sa défense quand ses ennemis triomphants assaillaient le couvent de Saint-Marc.

Le 28 février 1503, il léguait aux frères de Saint-Marc une propriété qu'il possédait sur le versant occidental du Monte Morello, à condition que la chapelle du château fût consacrée église sous le vocable de Saint André ; il laissait à cette église cinq tableaux : une tête de Christ, faite en Flandre, avec deux volets peints par Filippino Lippi ; un Jugement dernier de Fra Giovanni (Beato Angelico) avec des volets de Sandro Botticelli ; un autre tableau de la main de Botticelli figurant la mort de Saint Jérôme ; un petit tableau de Pesellino ; enfin un grand tableau de Filippino Lippi représentant une Nativité avec les rois Mages.

L'association de ces différentes œuvres est très suggestive et peut nous aider à définir le caractère du sentiment religieux chez les Florentins pieux de cette époque.

Cette tête de Christ mentionnée en premier lieu et que l'on avait précieusement encadrée de deux volets peints par Filippino Lippi, maître remarqué dès sa jeunesse par la famille del Pugliese[171], témoigne une fois de plus de la valeur que les gens pieux attribuaient aux œuvres flamandes comme expression des sentiments religieux. Le rapprochement de Beato Angelico et de Sandro Botticelli en un même ensemble n'est pas moins caractéristique, car ce sont encore aujourd'hui les deux peintres florentins du XVe siècle les plus en vogue en tant que peintres chrétiens auprès de ceux d'entre les croyants pour qui le christianisme est

surtout une religion de pitié et de tendresse. Ce rapprochement prouve qu'à la fin du siècle on voyait autre chose dans l'œuvre de Botticelli que « l'air viril » et les « excellentes proportions » qui la distinguaient aux yeux d'un critique inconnu quelques années auparavant.

La mort de Saint Jérôme (ou plutôt sa dernière communion) est une œuvre connue de Botticelli, qui a passé d'une collection privée de Florence au musée de New-York (Pl. LXXXVII). C'est un petit tableau de dévotion (de 33 cm. sur 25) bien fait pour une chapelle privée, mais non pour une église où il serait perdu. Le thème est des plus simples : dans une cabane aux parois faites de roseaux entrelacés, le saint est agenouillé ; derrière lui, deux jeunes moines le soutiennent en tenant un linge autour de sa taille ; les mains jointes, il s'apprête à recevoir l'hostie qu'un prêtre en chasuble lui présente avec précaution et sollicitude en se penchant vers lui, tandis que deux jeunes clercs attentifs et bien stylés comme les « enfants » de Savonarole, portent les chandeliers. Tout est concentré et recueilli dans cette petite composition. Les lignes fuyantes viennent se réunir au pied du crucifix qui domine la scène et en donne le sens profond ; des palmes l'entourent de leur rayonnement. L'idée du sacrifice du Christ, de la Rédemption, de la Communion avec le Dieu Sauveur soutient le vieillard presque centenaire que son corps ne porte plus et dont toute la vie est concentrée dans la tête, dans cette tête exagérément grande, hors de proportion avec celle des autres personnages comme Béatrice en Paradis est hors de proportion avec Dante.

Ce sujet, tout à fait exceptionnel au temps de Botticelli[172], allait être en vogue à l'époque baroque où il fut traité en des œuvres célèbres par les peintres de l'école bolonaise Augustin Carrache et Le Dominiquin[173]. La comparaison entre ce tableautin de

Botticelli et ces toiles d'apparat révèle la différence de qualité des sentiments qui les ont inspirés. Les quelques sons grêles mais purs de Botticelli ont une autre puissance de suggestion religieuse que la polyphonie savamment orchestrée des éclectiques de Bologne. Les portiques flanqués de somptueuses colonnades, les fonds de paysages, les vols d'anges, la gesticulation des figurants, les effets de clair-obscur, tout cela ne parvient pas à masquer le manque de cohésion intérieure de ces œuvres, l'absence d'inspiration. Saint Jérôme est un vieux modèle de profession, il va servir désormais de morceau de concours à tous les peintres virtuoses désireux de faire montre de leurs connaissances en anatomie. Prêtre, clercs, assistants, tout le monde prend des attitudes étudiées, se contourne, pose pour la galerie. C'est la religion théâtrale issue du Concile de Trente, la religion obligatoire, aux formes prescrites, de la contre-réforme, la religion non plus ressentie, mais imposée comme soutien de l'ordre, la religion d'État.

A la fin du XV^e^ siècle, la religion n'était pas encore étroitement réglementée, codifiée, surveillée. Il y avait encore place pour une expression sincère, spontanée, naïve du sentiment religieux : la vieille tradition florentine s'y perpétuait. De Giotto à Botticelli il n'y avait pas eu d'interruption, et le soi-disant retour à Giotto que d'aucuns veulent découvrir à la fin de la carrière de Botticelli n'est qu'une similitude d'expression due à une similitude de sentiment chez des gens pieux qui rêvaient une purification des mœurs de l'église chrétienne, en invoquant le temps où, comme le disait Savonarole, « les calices étaient de bois, mais les prélats étaient d'or ».

***

Sous Savonarole, Botticelli n'a plus de grandes commandes : on ne peut guère citer qu'une fresque, un Saint François pour le

dortoir des nonnes de Monticelli, aux portes de Florence[174]. Les temps sont difficiles ; on n'entreprend plus guère de grands travaux publics, les dissensions intestines, les conflits avec l'extérieur absorbent les forces de la république. La seule œuvre importante que l'on commencera, la salle du Grand Conseil, créée sous l'inspiration de Savonarole, sur les plans d'un savonarolien ardent, Simone del Pollaiuolo, dit Il Cronaca, ne donnera de l'ouvrage aux peintres que bien après la mort du prédicateur, alors que la génération de Botticelli sera déjà reléguée dans l'ombre par les génies de la pleine Renaissance.

Mais l'atelier travaille activement : la demande de tableaux de dévotion est considérable ; Botticelli est connu comme un des meilleurs spécialistes en la matière et comme un homme serviable qui ne fait pas poser le client ; il vit avec un frère qui est un « piagnone » notoire et il est bien vu du parti dirigeant. A vrai dire il n'exécute plus beaucoup lui-même, mais il a des praticiens habiles à travailler à sa manière d'après ses esquisses ou ses anciens tableaux. Maintenant qu'il a une maison de campagne, il préfère certainement son calme et la beauté limpide du paysage environnant au bruit de la demeure familiale de la via Nuova et à la laideur et à la saleté du Borgo Ognissanti et il ne passe pas tout son temps dans son atelier, laissant à des élèves experts le soin de contenter le client. Quand l'exécution est vraiment de lui, cela se voit : tout est esprit, tout vibre, comme dans le *tondo* de l'Ambrosiana à Milan (Pl. LXXXVIII et XCII), où les draperies ont l'envol frémissant des dessins de la Divine Comédie et le paysage de fond, le caractère sommaire qu'il a dans tous les tableaux de sa main.

Le sujet préféré du public pieux était naturellement la Madone à l'Enfant, groupe auquel on ajoutait volontiers le petit Saint Jean, de plus en plus à la mode à Florence en ce moment-

là. Botticelli en avait fait tant de ces madones que le client avait grand'chance d'en trouver une à son goût : il en avait vu une qui lui plaisait assez, chez un tel, mais il fallait modifier cette pose-ci, cet accessoire-là, ajouter un ange pour faire pendant au petit Saint Jean, un ange dans le genre de celui qui figurait sur le tableau d'autel de l'église de..... Il y avait toujours quelques détails qui ne correspondaient pas aux desiderata. On discutait aussi la qualité des couleurs à employer, et c'était de part et d'autre des marchandages sans fin. Quiconque a entendu de nos jours deux paysans toscans débattre le prix d'un âne peut s'en faire une idée, car c'est à la campagne que se sont le mieux conservées les mœurs d'autrefois, dans un pays où les formes mêmes de la propriété et des contrats agraires sont restées ce qu'elles étaient au moyen âge.

Pour les bonnes gens, aucun détail n'était oiseux quand il s'agissait du cher « bambino » ; un culte spécial s'était formé autour de l'Enfant Jésus, culte qui tenait du fétichisme ; rien n'était assez beau pour lui et une foule de pauvres filles, que les nécessités économiques plus que la vocation religieuse tenaient éloignées de la maternité, ressentaient à orner cette poupée un peu de la joie que leur eût donnée un véritable enfant. Les prédicateurs étaient fort en peine, eux qui avaient contribué à susciter ce culte, de lui voir prendre une forme trop païenne et de constater que les cornes de Satan réapparaissaient (ou, si vous voulez, que la nature reprenait ses droits)[175]. La clientèle pieuse de Botticelli avait son mot à dire dans la toilette du bambino : elle tolérait le nu que la Renaissance allait faire triompher, mais préférait le voiler par quelque tissu transparent ou mieux par une chemisette courte, ouverte sur le côté, et qui ne cachait rien des formes du corps ; il était rare que quelque bigot voulût dissimuler les parties sexuelles de l'enfant, ce à quoi le peintre se prêtait du reste gracieu-

sement en mettant en bonne place une guirlande de roses[176]. Le patron passait pour un homme complaisant, et en ce moment-là il devait suivre son public d'autant plus volontiers qu'ils se trouvaient l'un et l'autre dans les mêmes dispositions d'esprit. Lui aussi était peu à peu exalté par la foi véhémente de Savonarole, qui poussait ses auditeurs à exagérer l'expression des sentiments religieux, les bourrait de symboles et les prédisposait aux visions prophétiques. Le dessin de plus en plus mouvementé de Botticelli se prêtait admirablement à rendre l'exaltation des sentiments. Aussi dans les ouvrages sortis de son atelier à cette époque, dont l'invention tout au moins lui appartient, le groupe de la Vierge et de l'Enfant est-il d'un accent très dramatique et la figure du petit Saint Jean y apparaît-elle singulièrement agitée. Dans le *tondo* bien connu de la collection Lazzaroni à Rome (Pl. LXXXIX), dont il existe une copie au musée de Montpellier, l'Enfant se précipite dans les bras de sa mère. Dans un petit tableau rectangulaire, que Lionello Venturi a vu à la maison Duveen à New-York[177] le même motif a été repris, mais en inclinant davantage le visage de la Vierge et en faisant suivre le même mouvement au corps de l'Enfant, qui semble dès lors bondir verticalement vers sa mère en une effusion de douloureuse tendresse. Dans un tondo appartenant aussi à la maison Duveen, l'Enfant semble au contraire fuir précipitamment sa mère qui lui offre le sein et il glisse à bas de ses genoux, tandis qu'elle essaie de le retenir et qu'à côté d'elle un jeune Saint Jean bien sage baisse les yeux et croise les mains sur sa poitrine. Un autre tondo d'une collection particulière à Rome montre une Vierge debout, offrant le sein à l'Enfant qui, dressé sur un piédestal, se retourne en une pose des plus compliquées vers un petit Saint Jean tout jeune, portant la croix de sa main droite et tendant la gauche vers le sein de la Vierge. Le geste du petit Jésus est difficile à interpréter, mais il semble bien

révéler la volonté d'éloigner le compagnon trop hardi. Les théologiens, qui se mêlaient de tout, auront attaché un sens religieux à ces variations dans les mouvements du petit Jésus et au changement des rapports entre les trois figures. Il suffit pour s'en convaincre de voir comment les gens d'Église interprétaient le carton de la Sainte Anne de Léonard[178]. Si le maître se prêtait volontiers aux désirs de ses clients et faisait des esquisses conformes aux indications de leurs pieux conseillers, le jeu des formes expressives restait encore sa préoccupation principale.

Mais l'atelier fournissait aussi de véritables images de piété, qui tenaient plus du talisman que de l'œuvre d'art. Tels sont ces Christs de douleur en buste, dont aucun n'est de la main de Botticelli, mais qui tiennent tous de sa manière : le plus remarquable est celui de la collection Lazzaroni (Pl. XC); tandis que de la main droite les autres bénissent, il tient un fer de lance, ce qui nous permet d'affirmer que le tableau ne peut être antérieur à la seconde moitié de l'année 1492. C'est en effet au mois de mai de cette année que le fer de lance qui avait percé le flanc du Christ fut donné par le sultan Bajazet au pape Innocent VIII[179]; cette relique, sur l'authenticité de laquelle les cardinaux avaient eux-mêmes les plus grands doutes, fut acceptée comme vraie par le pape et exhibée pour la première fois au peuple à Rome avec la plus grande solennité, le jour de l'Ascension (31 mai); dès lors, elle fut l'objet d'une vénération spéciale et on l'exhibait en même temps que la « Véronique » (la Sainte Face).

Le visage émacié aux yeux dolents grand ouverts, qui semblent vous interroger douloureusement, les doigts longs et osseux, offrent les formes familières à Botticelli dans la dernière décade du siècle. Dans les versions de Bergame (Pl. XC) et de Détroit (États-Unis d'Amérique) tout est plus sec et plus dur : l'expression, uniquement douloureuse à Bergame, touche à l'hébétude à Détroit, où les

détails matériels du supplice ont été exagérés et des épines de la couronne traversent l'arcade sourcilière. Mais si ces deux tableaux sont peut-être encore sortis de l'atelier du maître, il n'en est plus de même de celui du Musée Fogg à Cambridge (Massachusetts ; Pl. XC) dont l'auteur paraît s'être trouvé avec Botticelli dans les mêmes relations que Menighella avec Michel-Ange[180] : lui aussi était sans doute un peintre ambulant qui travaillait pour les paysans et adaptait au goût de son public les modèles du maître : c'est avec une brutalité naïve qu'il a souligné de trois grosses gouttes de sang chacune des blessures que font les épines au front du Christ, et il a eu soin, pour plaire aux paysans qui n'aiment pas le trop de simplicité, de placer sa figure sous un dais de brocart au lieu de la faire ressortir sur un fond uni. L'insistance sur les marques physiques du martyre dans ces derniers ouvrages fait présumer une influence septentrionale.

***

A mesure que la lutte entre Savonarole et l'autorité ecclésiastique devenait plus sévère et que ses ennemis coalisés avaient plus de chance de l'emporter, les tièdes se détachaient prudemment de lui, renonçaient à le soutenir publiquement, s'abstenaient d'assister à ses prêches[181]. Par réaction, ses partisans s'acharnaient à le défendre d'autant plus véhémentement. Son arrestation, les « aveux » arrachés par la torture, les faux procès divulgués, son supplice, les efforts faits après sa mort pour supprimer jusqu'à son souvenir, jetèrent d'abord le désarroi parmi eux, mais ne contribuèrent pas peu ensuite à faire de lui un martyr de la foi et à créer autour de sa mémoire un culte qui a persisté jusqu'à nos jours.

Ce fut certainement l'injustice commise qui acheva d'entraîner vers lui un être aussi accessible à la voix du sentiment que Botti-

celli : la conversation avec Doffo Spini, que j'ai rapportée d'après la chronique du frère de Botticelli, le confirme. Vivant déjà par ce frère dans l'atmosphère exaltée des sectateurs de Savonarole, il aura souffert la passion du prédicateur, attaqué par des ennemis sans scrupules dont l'immoralité était flagrante. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait été hanté à cette époque par le thème de la Passion du Christ et qu'il ait créé des œuvres pathétiques aux accents si véhéments qu'elles ne pouvaient plaire qu'à ceux qui vibraient à son diapason. Il se séparait ainsi de toute une clientèle qui l'avait suivi jusque-là : celle des gens qui cherchaient dans la religion chrétienne la douceur et la consolation. Les amateurs du « *dolce* » en art étaient nombreux. Nous avons déjà vu que le critique contemporain qui louait dans les œuvres de Botticelli leur air viril, jugeait que celles de Filippino Lippi avaient l'air plus doux, et celles du Pérugin l'air angélique et très doux, et c'était aussi pour leur air de douceur et de dévotion que Isabelle d'Este recherchait les madones de Léonard au début du XVI^{e} siècle.

Les deux tableaux de Botticelli figurant les Lamentations sur le corps du Christ donnent tous deux l'impression d'un désespoir farouche[182]. L'un, plus large que haut, est conservé à la Pinacothèque de Munich (Pl. XCVI) et provient de San Paolino[183], église voisine de la maison de Botticelli, dont Politien avait été prieur. Conçue à la manière d'un Saint-Sépulcre, sans autre cadre qu'un enfeu creusé dans le roc, cette scène captive l'attention par la puissance pathétique du groupe central où la Vierge défaillante laisserait rouler de ses genoux le corps renversé et ployé en arc de son fils, sans l'aide de Saint Jean et des saintes femmes qui précieusement maintiennent le linceul sous le beau corps, où la pureté de ligne de la statuaire antique s'allie à la souplesse de la vie. Sur ses pieds la Madeleine verse à flots sa chevelure blonde.

La parenté de l'œuvre avec les dessins de la Divine Comédie

est évidente : le modèle de ce Christ si peu conforme à la tradition se trouve dans les glaces du neuvième cercle de l'Enfer, parmi les damnés qui regardent en l'air et dont les larmes gèlent dans les orbites à mesure qu'elles jaillissent (XXXIIIe Chant). La sainte femme qui, enveloppée dans son manteau, regarde fixement les trois clous de la croix qu'elle tient à la hauteur de ses yeux, rappelle, par l'attitude concentrée et par le vêtement, certaines figures des dessins du Purgatoire[184].

Si violente que soit la manifestation de la douleur, elle ne rompt pourtant pas l'harmonieux équilibre plastique du groupe et l'œuvre reste pleinement Renaissance par la composition artistique. Les trois figures de saints, qui en altèrent un peu la symétrie, ont été évidemment imposées au peintre en leur qualité de protecteurs des donateurs ou de patrons de l'autel. Quant à l'exécution picturale, elle a été laissée pour la plus grande part à des élèves, ce qui était la règle dans l'atelier de Botticelli à cette époque.

L'autre composition de même sujet peut être identifiée avec la Pietà à figures de petites dimensions dont parle Vasari et qui se trouvait à Florence dans l'église Santa Maria Maggiore, « à côté de la chapelle des Panciatichi ».

Il en existe deux exemplaires de même grandeur et qui, à part quelques détails, ne diffèrent guère que par le coloris, l'un au musée Poldi-Pezzoli à Milan (Pl. XCVII), l'autre dans la collection de M. Pierre Bautier à Bruxelles. Nous ignorons quel est celui qui se trouvait à l'église Santa Maria Maggiore sur l'autel de la Pietà, autel adossé « au pilier de la chaire », près de la chapelle des Panciatichi, et qui appartenait à l'époque de Savonarole au miniaturiste Donato d'Antonio di Donato Cioni.

Ni l'un ni l'autre ne paraît être de la main de Botticelli. Mais la composition, qui n'est qu'une transformation de celle du tableau

de Munich, adaptée à un format en hauteur, révèle l'invention du maître. Les six personnages du groupe principal ont été tassés latéralement et repoussés vers le haut de façon à former une masse carrée compacte : Jésus s'est replié sur lui-même, dans la position demi assise qu'on lui voit le plus souvent sur les Pietà ou les Mises au Tombeau; la femme qui lui tenait la tête et qui était agenouillée s'est, en conséquence, relevée, et la Vierge s'appuie sur elle du bras gauche; la Madeleine est encore agenouillée, mais perpendiculairement au tableau et le raccourci, qui en résulte est si mal réalisé que la tête penchée horizontalement sur les pieds du Christ semble détachée du tronc; l'autre Sainte Femme, qui n'avait pas de place à la gauche de la Vierge, a été transportée à sa droite; elle est ployée par la douleur et se cache entièrement la face de ses deux mains, rappelant ainsi certaines figures siennoises du XIVe siècle et les pleurants des tombeaux bourguignons. Saint Jean a passé derrière la Vierge, si bien que les deux visages se superposent; son bras droit pend au-dessus de celui de la Vierge; celle-ci est évanouie, sa tête tombe sur la poitrine de Jean, sa main droite détendue a complètement lâché prise, ses genoux fléchissent. L'effet cherché n'a été obtenu qu'en allongeant démesurément le corps de la Vierge, de la ceinture au bas du ventre. D'ailleurs, dans toute cette composition, les proportions ont été sacrifiées à l'expression ; le souci d'harmonie, de beauté formelle que l'on trouve encore dans le tableau de Munich, fait totalement défaut ici. Mais l'on ne peut nier que le but visé, l'effet dramatique, soit atteint. Le groupe formé par la Vierge et saint Jean est des plus impressionnants par le contraste entre les visages juxtaposés du disciple, et de la Mère, l'un anxieux et crispé, l'autre douloureux, mais détendu et comme apaisé par la perte de conscience. Tout ici est très pathétique, mais encore profondément senti, et si l'une des Pietà a été conçue sous l'impression des

sermons de Savonarole, c'est bien celle-ci plutôt que celle de Munich.

Arrivé à ce diapason de sentiment, un artiste, pour peu qu'il se laisse aller, force la note et tombe dans le théâtral : on s'en rend compte en comparant à ce tableau une Pietà peinte un demi-siècle plus tard par Lorenzo Lotto (Pl. XCVII) et qui offre dans la conception du groupe de la Vierge et de Jean une telle analogie avec l'œuvre botticellienne qu'on doit l'en croire directement inspirée[185]. Le maniériste a substitué la gesticulation à l'expression, ses figures titubent, la défaillance de la Vierge est toute physique : il est déjà dans le ton de la religion qui allait triompher par la Contre-Réforme et qui était faite bien plus de manifestations extérieures du culte que de recueillement et de concentration.

⁂

L'inspiration savonarolienne est plus évidente encore dans un *Christ en Croix* qui a fait partie de la collection Edouard Aynard[186] et qui se trouve aujourd'hui au Fogg Art Museum à Cambridge (Massachusetts [Pl. XCVIII]). Étendue sur le sol, Madeleine, enveloppée d'un manteau rouge, enlace éperdument de ses deux bras le pied de la croix ; de l'autre côté, un ange debout, tout en blanc, lève une baguette pour châtier un petit quadrupède à toison fauve (probablement un renard)[187], qu'il tient suspendu par une patte ; au fond, au-dessus de la Madeleine, on aperçoit Florence ensoleillée, que protège d'un coin du ciel un Dieu le Père entouré de séraphins ; de l'autre côté, des tourbillons de fumée obscurcissent le ciel ; des diables en surgissent et jettent des torches allumées sur la terre qui s'enflamme.

Ici tout est symbole et l'œuvre rappelle ces visions de Savonarole, qu'il disait tenir de Dieu pour mieux persuader ses

auditeurs, mais qui étaient trop théologiquement ordonnées pour être de vraies visions : de terribles fléaux menacent le monde, le feu vient lécher les murs de Florence, mais Dieu la protège ; de petits écussons à croix rouge (emblèmes du peuple florentin) volent dans les airs, les nuées fuient, la bête vicieuse sera domptée[188].

Cette composition serait inefficace au point de vue artistique et se réduirait à un pieux rébus si Botticelli n'avait imaginé l'élan passionné et douloureux de la Madeleine au pied de la Croix, en présence duquel on ne pense plus à aucun symbole. A part cette émouvante figure, tout le reste pourrait n'être que travail d'élève, mais il est difficile de porter un jugement précis sur cette toile, qui avait été très repeinte et qui, libérée de ces surcharges, n'est guère plus qu'une ruine.

On aura remarqué combien la figure de la Madeleine avait attiré et inspiré Botticelli au cours de sa carrière : à côté de l'effigie grave et douce, encore traditionnelle, du tableau de l'Académie des Beaux-Arts (Pl. XI) et de celle de la collection Lee of Farenham (Pl. XII) qui rappelle les créations de l'école de Donatello, il avait imaginé la merveilleuse prédelle du Musée Johnson à Philadelphie (Pl. XIII et XIV) avec ses quatre épisodes de la vie de la Madeleine, et notamment la grandiose attitude de la sainte dans la Conversion ; enfin, en passant par les scènes dramatiques des Lamentations sur le corps du Christ (Pl. XCVI et XCVII), il était parvenu à cette figure unique, et dont la conception lui appartient en propre, de la Madeleine couchée tout de son long au pied de la Croix qu'elle embrasse. Le motif de la Madeleine enlaçant le pied de la Croix se trouve dans l'art italien dès le XIVe siècle, mais il est bien plus fréquent dans l'art néerlandais et dans l'art allemand du XVe siècle. Seulement, dans le Nord comme dans le Midi, la Madeleine est en ce cas agenouillée ou à demi agenouillée et lève généralement le regard vers le Christ : cette

crispation de tout l'être en un élan de passion désespérée est un paroxysme de sentiment que seul Botticelli a atteint.

Cette sympathie profonde pour la figure de la Madeleine est un trait révélateur du caractère de Botticelli : comme elle, il était religieux par sentiment, par amour, par attachement à des pensées humaines. Nous avons déjà constaté son affection pour Saint Augustin, qui, lui aussi, était un mondain repenti qui avait connu toutes les formes de l'amour et dont l'amour divin même était plein d'effusions de tendresse.

A la même époque appartient le *Christ au Jardin des Oliviers* (Pl. IC), peint pour la reine Isabelle la Catholique et conservé aujourd'hui encore dans la chapelle qu'elle fonda en 1504 à côté de la Grande Mosquée de Grenade[189]. C'est une composition singulière, qui n'est pas conçue en profondeur selon les principes de la Renaissance : les apôtres endormis à l'avant-plan ne sont pas figurés en proportions plus grandes que le Christ, qui est au second plan sur une sorte de plateau rocheux, enceint d'une façon presque enfantine par la palissade du jardin. Un ange descendant du ciel en plein vol apporte le calice à Jésus agenouillé, qui croise les bras devant la poitrine en un geste de soumission. La composition est comme divisée en deux étages ; en bas sont les trois apôtres : Pierre somnole assis, la tête appuyée sur la main gauche ; les deux autres dorment profondément sans se soucier des avertissements du maître : Jacques est couché sur le côté, Jean sur le dos avec la bouche ouverte et la tête retombant en arrière ; son visage rappelle directement le Christ de Bergame (Pl. XC). L'ange qui se précipite d'un vol impérieux pour imposer le calice à Jésus est proche parent de celui qui, dans le IX^e^ Chant de l'Enfer, vient forcer les diables à livrer passage à Dante, mais l'exécution est plus lourde en peinture. Si la participation d'élèves à l'achèvement du tableau paraît certaine, la composition est

incontestablement due au maître, qui rompt ici avec la tradition, tant dans la figure de l'ange, qui se tient d'habitude à distance, que dans la figure de Jésus, représenté ordinairement en prière, les mains jointes. Dans cette peinture un peu sèche et d'aspect primitif, rien ne vient distraire le regard du drame poignant de l'Agonie du Christ, dont l'âme est « triste jusqu'à la mort », qui se sent abandonné même de ses plus fidèles disciples, incapables de veiller avec lui et tout en se soumettant à la volonté de Dieu, le supplie d'éloigner de lui le calice[190].

Botticelli s'est rendu compte de ce que le développement de ce thème dans les arts plastiques n'impliquait pas spécialement la mise en valeur de la troisième dimension, et avec les moyens dont il disposait, sans peinture à l'huile, sans clair-obscur, rien que par la puissance suggestive de la ligne, il est parvenu à donner l'équivalent du tragique raccourci du récit de l'Évangile. Il suffit de comparer son œuvre à celles d'autres maîtres de la seconde moitié du XV^{e} siècle, comme Mantegna, Giovanni Bellini ou Pérugin[191], pour voir combien il était plus près qu'eux de l'esprit du sujet.

Presque tous les tableaux qui composaient le trésor d'Isabelle la Catholique étaient des tableaux néerlandais ou des tableaux espagnols inspirés d'œuvres néerlandaises ; le Botticelli est presque le seul tableau italien. Encore une fois nous voyons ici le maître associé aux peintres flamands dans l'esprit de ceux pour qui la peinture devait être avant tout au service de la religion.

Nous retrouvons la même expression exaltée et sévère des sentiments religieux dans d'autres œuvres contemporaines, d'inspiration botticellienne. L'une d'elles est la grande gravure de l'*Assomption* (Pl. C)[192] dont l'auteur a interprété plus ou moins librement un modèle de Botticelli : les anges, qui entourent la Vierge et chantent ou jouent des instruments de musique, ont le type et le mouvement de ceux du maître. Le groupe des apôtres

est excessivement tumultueux : les figures aux formes trapues, aux têtes fortes, barbues, chevelues, d'expression presque sauvage, sont agitées par des sentiments violents qui vont de la surprise à l'adoration et à l'extase, et qui s'expriment par des mouvements de flexion exagérés, tantôt en avant, tantôt en arrière, et par une gesticulation fébrile des mains. Ce genre de maniérisme est l'un des traits spécifiques des dernières œuvres de Botticelli. Mais dans le caractère rude, presque farouche, des apôtres, je vois bien moins un retour à Castagno ou même à Giotto, comme on l'a prétendu, qu'une influence flamande, déterminante à cette époque en matière de sujets religieux pour ceux qui, par réaction morale, s'éloignaient de la Renaissance, à l'instar de Savonarole : ces figures me font penser à celles des apôtres dans la Mort de la Vierge de Hugo van der Goes. Si ce tableau n'était pas connu de Botticelli, une autre œuvre du même maître lui était familière : le triptyque des Portinari, qui offrait ce caractère de sincérité primitive et populaire dans le sentiment religieux, si éloigné du culte conventionnel et mondain, à base de superstitions astrologiques, auquel Botticelli avait sacrifié lui-même en peignant sa fameuse Adoration des Mages avec les portraits des Médicis et en mettant, comme Savonarole le reprochait aux peintres, toutes les vanités dans l'église. Quand le triptyque de van der Goes était arrivé à Florence, vers 1480[183], les artistes en avaient admiré surtout la perfection technique : à présent Botticelli était mûr pour en comprendre toute la leçon profonde du point de vue de l'art religieux.

Le grand panneau de la collection Cook à Richmond représentant *la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres* (Pl. CI) est si étroitement apparenté à la gravure de l'Assomption qu'on y retrouve non seulement l'allure générale des figures, mais même le dessin précis de certains gestes et de certaines attitudes[184]. La Vierge est sœur de celle des Pietà que nous venons d'étudier,

mais elle a vieilli encore. La disposition des personnages assis sur un banc de pierre bas circulaire est traditionnelle, puisqu'on la trouve dans les Abbruzes vers 1412 (abbaye Morronesi près de Sulmona)[195], mais leur exaltation frénétique est bien botticellienne. L'état de conservation déplorable de ce tableau, presque entièrement repeint, a pu faire douter de son authenticité, mais si l'exécution n'est pas du maître, la composition lui appartient certainement.

Dans d'autres cas, nous nous trouvons en présence d'œuvres d'imitateurs, mais qui trahissent le même état d'esprit et ont été, à n'en point douter, faites pour quelque sectateur de Savonarole. Tel est ce tableau qui était exposé jadis à l'ancien couvent de Sant'-Apollonia à Florence comme ouvrage de la manière du Castagno (aujourd'hui à l'église San Domenico à Fiesole; Pl. XCV) et qui avait tant frappé Herbert Horne[196]. Il y avait reconnu la main d'un imitateur de Botticelli, ayant subi son influence à la fin de sa carrière. Tout y est fait pour insister sur l'idée de souffrance : des blessures du Christ en Croix, encadré par des troncs de cyprès, le sang jaillit et ruisselle; tout son corps est couvert de plaies saignantes; au pied de la croix, un crâne et un fémur; des deux côtés, une Vierge désolée, debout, les mains jointes, et un Saint Jérôme agenouillé qui se frappe la poitrine, figure empruntée à la prédelle du Couronnement de la Vierge, mais dont la tête rappelle surtout le Saint Augustin d'Ognissanti. Le sol même est impitoyable, fait de plaques anguleuses de roc où ne pousse pas un brin d'herbe[197].

Le seul tableau où Botticelli ait mis son nom est la Nativité de la National Gallery à Londres (Pl. CII), et, ce faisant, il ne cherchait pas à garantir un droit de propriété artistique, qui n'existait pas encore, ou à s'assurer l'immortalité, mais il obéissait à un sentiment religieux, comme il l'avait fait quand il avait inscrit

en lettres minuscules « Sandro di Mariano » sur l'une des cartes portées par les anges dans le Neuvième Ciel[198]. L'inscription en lettres grecques, qui figure au haut de la toile, donne le sens mystique de la composition. En voici la traduction : « Ce tableau a été peint par moi, Alessandro, à la fin de l'année 1500 pendant les troubles de l'Italie, dans la moitié du temps après le temps[199], d'après le Chapitre XI de Saint Jean dans la seconde Douleur de l'Apocalypse, quand Satan fut déchaîné sur la terre pour trois ans et demi. Ensuite il sera enchaîné, selon le XIIe Chapitre, et nous le verrons foulé aux pieds, comme dans ce tableau ».

Cette œuvre a été certainement faite par Botticelli pour son propre compte, sans quoi le donateur serait mentionné dans l'inscription. Peut-être, vu ses petites dimensions, a-t-elle figuré dans quelque église de campagne, comme celle du Saint-Sépulcre, voisine de la maison du peintre sur la colline de Bellosguardo ; peut-être l'a-t-il conservée chez lui, parce que les allusions à des événements récents contenues dans l'inscription la rendaient suspecte.

Le chapitre XI de l'Apocalypse parle de « deux témoins » qui auront eu mission de prophétiser et qui prophétiseront pendant 1260 jours (c'est-à-dire trois ans et demi) ; puis « la Bête qui monte de l'abîme » leur fera la guerre, les vaincra et les tuera. « Leurs cadavres gisent sur la place de la grande ville appelée allégoriquement Sodome et Egypte[200]... Des gens de toute race contemplent leurs cadavres pendant trois jours et demi sans vouloir permettre qu'ils soient mis au tombeau. » Mais au bout de ce temps ils se lèvent et montent au ciel ; en même temps un grand tremblement de terre fait tomber la dixième partie de la ville, sept mille hommes périssent et les autres rendent gloire à Dieu. Et telle est la Seconde Douleur.

On devine aisément les allusions que de fervents « piagnoni » devaient trouver dans ce texte obscur : les deux prédicateurs

c'était Savonarole et son second, fra Domenico da Pescia ; la bête diabolique, le pape Alexandre VI ; les habitants de la ville qui se réjouissent de la chute des prophètes qui les avaient « tourmentés » étaient les « arrabbiati », qui avaient fait jeter les cendres des prophètes à l'Arno pour en supprimer toute trace. Mais ceux qui étaient restés fidèles en leur âme à la mémoire de Savonarole croyaient encore à la véracité de ses prophéties et espéraient que l'Église serait réformée, Satan enchaîné de nouveau et que la paix renaîtrait sur terre pour les hommes de bonne volonté.

C'est cette rénovation prochaine que Botticelli a voulu préfigurer en représentant la Nativité sous une forme qui diffère de la forme traditionnelle : au bas de la toile, au premier plan, trois hommes, qui portent des couronnes et des branches d'olivier avec des banderolles, où l'on déchiffre les restes de l'inscription : IN TERRA PAX HOMINIBUS BONE VOLUNTATIS, se précipitent dans les bras d'anges qui les embrassent avec effusion. Au centre de la composition sont les figures habituelles des Nativités : la Vierge adorant l'Enfant, Saint Joseph assis par terre et comme recroquevillé, l'Ane et le Bœuf sous le toit de chaume soutenu par deux pieux et par un arc de rocher ; de chaque côté, un Ange, le bras tendu, montre à des hommes couronnés d'olivier l'Enfant miraculeux qui va sauver le monde : à droite, ce sont deux bergers (reconnaissables à la veste courte et à la gibecière) ; à gauche, trois personnages en manteau long dans lesquels on peut reconnaître les Rois Mages, malgré le manque des attributs consacrés[201] ; sur le toit trois anges chantent, tandis que dans le ciel tourne une ronde d'anges tenant deux à deux des branches d'olivier d'où pendent des couronnes et flottent des banderoles où on lit : GLORIA IN EXCELSIS DEO.

Botticelli s'éloigne ici de la composition géométrique en profondeur, où les proportions des figures diminuent en fonction de leur

éloignement : il a rempli sa toile comme une page de missel et disposé ses personnages en plusieurs étages. La Vierge les domine tous par sa taille et elle est bien plus grande que les figures de l'avant-plan qui, selon la perspective linéaire, devraient être plus grandes qu'elle. Ici tout est vision symbolique. Les anges sont vêtus alternativement de vert, de blanc et de rose ; un épais rideau d'arbres enveloppe circulairement la crèche et, par dessus ses feuillages sombres, le ciel apparaît dans toute sa transparence et sa pureté. La ronde d'anges animée d'un mouvement plus lent que celle du Couronnement de la Vierge et en sens inverse, est vue cette fois d'en bas, comme un espoir ouvrant sur le ciel, but de toute vie. Tout réalisme est absent de cette composition, où les formes allongées et déjetées sont traitées avec une certaine négligence et une gaucherie que l'on pourrait dire voulue, vu ce que Botticelli savait faire ; les visages mêmes sont sans expression spécifique et le sentiment se manifeste surtout par les gestes, par la ligne en mouvement.

Ce testament artistique de Botticelli est le témoignage de découragement d'un homme qui se réfugie dans un rêve. Il n'y a pas de paix sur terre pour les hommes de bonne volonté : il faut qu'ils conquièrent leur paix chaque jour en luttant virilement contre l'adversité, contre le mauvais vouloir ; il ne peuvent se remettre à la Providence du soin de leurs affaires personnelles, et s'ils invoquent les divinités astrales, c'est pour les mettre dans leur jeu : telle est l'affirmation héroïque de la personnalité humaine par quoi se distingue la Renaissance, et cette affirmation allait se manifester de la façon la plus vigoureuse dans les œuvres des génies suprêmes, qui ont le plus complètement exprimé les aspirations profondes de leur époque.

XII

LA FIN

LA chute du duc de Milan, Ludovic le More, avait ramené à Florence Léonard de Vinci : il y était dès avril 1500, et pendant les six années où il en fit sa résidence habituelle, il eut mainte occasion de rencontrer son vieil ami Botticelli. Mais qu'y avait-il désormais de commun entre eux ? Léonard ne pouvait plus s'intéresser aux querelles intestines de la République déchue, qui cherchait en vain à prolonger son agonie. Que valaient d'ailleurs les petites révolutions politiques au regard de l'immense révolution qui se faisait dans la pensée humaine et dont il était l'un des militants les plus actifs ? Que pesaient les rivalités des factions en face des grands bouleversements de la nature, dont il fallait observer les effets et scruter les causes ? Et la peinture elle-même, qu'était-elle en comparaison des sciences mathématiques et physiques ?

C'est en vain qu'on essayait de le maintenir dans le domaine de la peinture, où les chefs-d'œuvre qu'il avait créés à Milan, tels la *Vierge aux Rochers* et la *Cène*, lui avaient fait une réputation universelle. En vain la marquise de Mantoue, Isabelle d'Este, le faisait-elle harceler par ses émissaires pour qu'il contribuât à la décoration de son studio ; le sachant peu accommodant, elle était prête à lui laisser le choix du sujet et à renoncer en sa faveur à ces ingénieux rébus, péniblement potassés par les érudits de sa cour, qu'elle avait l'habitude d'imposer aux peintres et qui devaient invariablement symboliser le triomphe de la Vertu sur les Vices[203]. Léonard avait passé par Mantoue avant de retourner à Florence, et il avait vu combien le pauvre Mantegna, qui était aux ordres de la marquise, avait eu de peine à donner une forme artistique à cette imagerie érudite. Il resta sourd, même à la demande plus modeste de lui faire, à défaut de mieux, « un petit tableau de la Madone, dévot et doux selon son naturel ». « Ses expériences mathématiques (sic) l'ont détourné de la peinture à tel point qu'il ne peut plus souffrir les pinceaux », écrivait-on de Florence à la marquise le 4 avril 1501.

L'année suivante, Léonard se mettait au service de César Borgia. Que lui importait que ce fût le diable, comme le croyait Botticelli ! Ces aventuriers voyaient grand : Ludovic le More, qui était aussi une redoutable canaille, lui avait fourni des moyens de réaliser ses aspirations qu'il n'aurait jamais trouvés dans la République bourgeoise de Florence. Il n'avait plus rien de l'artisan, et, puissant lui-même dans le domaine de la pensée, il préférait s'entendre avec les puissants. Les pleins pouvoirs que César Borgia conférait « à son excellent et très cher architecte et ingénieur général » s'étendaient à tout ce qui concernait les travaux de construction et de défense.

Isabelle d'Este comprit qu'il n'y avait rien à attendre de lui, et

pour compléter la décoration de son studio, commencée par Mantegna et Lorenzo Costa, elle s'adressa (en septembre 1502) au Pérugin, qui résidait alors à Florence[203]. L'agent des Gonzague ayant entendu dire que le Pérugin était très lent, prit sur lui de solliciter d'abord Filippino Lippi, fort en vogue à ce moment; mais comme celui-ci avait trop d'ouvrage pour prendre la commande, il fit pressentir Botticelli, dont on lui avait fait l'éloge « comme peintre excellent et comme homme qui servait volontiers le client et qui n'avait pas autant d'engagements que les deux autres »[204]. Botticelli se déclara prêt à entreprendre le travail immédiatement, mais la marquise laissa tomber la suggestion de son correspondant : elle était de Ferrare et devait savoir à quoi s'en tenir sur l'exaltation religieuse de Savonarole et de ses sectateurs; elle préférait la douceur et s'en tint au Pérugin dont l'art était considéré comme « très doux ». Et elle s'obstina longtemps encore, mais sans succès, à solliciter Léonard, en le priant de lui peindre un Christ d'une douzaine d'années qui aurait « cet air doux et suave qui est votre spécialité par excellence »[205].

Michel-Ange aussi était rentré à Florence. Dès le mois d'août 1501, on lui confiait un énorme bloc de marbre qui avait été mal entamé il y avait quelque quarante ans et qui gisait depuis lors, abandonné dans les chantiers de l'œuvre du Dôme de Florence. Il en tira la statue de David conservée aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts. Les Florentins furent émerveillés de voir surgir ce « géant » nu, d'une anatomie si savante qu'ils le jugèrent supérieur à toutes les œuvres de la statuaire, tant ancienne que moderne. Le fait de l'avoir tiré du marbre dans des conditions si difficiles contribua d'ailleurs beaucoup à la popularité du « géant » à Florence, où toute habileté technique était hautement appréciée.

Malgré les conditions politiques difficiles, l'inauguration de cette statue fut un événement public considérable : on avait réuni

une commission spéciale pour décider de son emplacement (25 janvier 1504). Les meilleurs artistes de Florence y prirent part : Botticelli y trouva ses vieux amis Léonard de Vinci et Giuliano da San Gallo ; son ancien élève Filippino Lippi ; Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo et Pérugin qui avaient collaboré avec lui à la décoration de la Chapelle Sixtine ; Simone del Pollainolo, l'architecte de la Salle du Grand Conseil, comme lui zélateur de Savonarole. D'accord avec Cosimo Rosselli, il proposa de placer le géant au haut des degrés de la cathédrale pour qu'il fût mieux vu des passants ; la grande loggia en face du Palais de la Seigneurie, que plusieurs artistes (notamment Léonard) avaient préconisée afin que le marbre fût protégé contre les intempéries, lui paraissait moins indiquée. On sait qu'un troisième parti fut finalement adopté : celui de le mettre à gauche de la porte d'entrée du Palais de la Seigneurie.

Mais un événement plus considérable encore devait bientôt bouleverser le monde artistique florentin : la décoration de la nouvelle salle construite dans le Palais de la Seigneurie pour le Grand Conseil, institué à l'instigation de Savonarole, qui avait été confiée à Léonard et à Michel-Ange ; ils avaient à y représenter deux épisodes des guerres de Florence : Léonard, la bataille d'Anghiari, gagnée jadis sur le condottière Niccolò Piccinino ; Michel-Ange, un épisode des interminables guerres contre Pise. Les cartons qu'ils dessinèrent et qui servirent de modèles pendant quelques années à tous les jeunes artistes, sont malheureusement perdus et l'unique fragment que Léonard avait peint sur le mur a été détruit ; nous le connaissons par des copies anciennes qui nous montrent une furieuse mêlée de cavaliers autour d'un drapeau qu'ils se disputent avec un acharnement féroce. Nous pouvons recomposer des fragments du carton de Michel-Ange grâce à des gravures de l'époque : il avait représenté des soldats se baignant

dans l'Arno, rappelés soudain par une sonnerie de trompes guerrières et se hâtant de se rhabiller. Le thème artistique des deux cartons était le même : figurer l'être humain puissant dans l'intensité de l'action, le montrer dans toute l'énergie de l'effort déployé avec maîtrise, sans qu'il faiblisse ou cède, allier l'élan du mouvement à l'équilibre des formes. Et c'était bien là le thème essentiel de la Renaissance : la personnalité humaine s'affirmant dans toute sa force, avec la fierté de sa valeur propre et le sens de ses possibilités et de son équilibre, indépendamment de toute autorité divine ou humaine. On en trouve l'expression plastique aussi bien dans le nu héroïque de Michel-Ange avec son accentuation de l'énergie musculaire, que dans le mouvement impétueux des guerriers de Léonard, soulevés par la passion de vaincre.

Que faisait Botticelli en ce moment? La dernière œuvre que nous puissions lui attribuer est la série des panneaux de la vie de Saint Zénobe (Pl. CIV et CV), disséminés dans les musées de Londres, de New-York et de Dresde. Elle est peut-être contemporaine des cartons de la salle du Grand Conseil.

Par leur format, qui est en moyenne de 66 centimètres de hauteur sur 1 m. 50 de largeur[206], ces panneaux paraissent avoir été destinés à la décoration de grands coffres à vêtements, faite pour quelque église ou quelque Compagnie religieuse[207]. Ils racontent de façon diffuse la vie, et surtout les miracles, du saint. Bien qu'il s'agisse d'un personnage qui aurait vécu au IVe siècle de notre ère, ses aventures sont contées, suivant la tradition du moyen âge, comme des anecdotes contemporaines. C'est un jeune Florentin du temps de Botticelli qui, dans l'un des tableaux de la National Gallery, tourne le dos à sa fiancée; puis il est baptisé par Théodose, évêque de Florence; ses parents se font baptiser à leur tour; enfin il est nommé évêque de Florence par le Pape. Le second tableau de Londres montre différents miracles : le

saint évêque exorcise des jeunes gens qui avaient maltraité leur mère, il ressuscite un enfant, il rend la vue à un mendiant. Au Musée de New-York, autres scènes de résurrection, dont une exécutée par Saint Eugène avec l'eau bénite que lui avait apportée Saint Zénobe pour une parente morte sans les sacrements de l'Église. Enfin, au Musée de Dresde, l'histoire de l'enfant écrasé par une voiture et ressuscité par l'intervention de Saint Zénobe, histoire popularisée déjà par Ghiberti[208], racontée ici en trois épisodes, que suit la mort du saint.

Toutes ces scènes se déroulent dans le cadre d'architectures de la fin du XV^e siècle qui rappellent de nouveau le style de Giuliano da San Gallo. Des « grotesques »[209], à l'imitation des peintures ornementales que l'on retrouvait à la même époque dans les ruines de villas romaines, décorent les pilastres. La perspective est correcte, mais le niveau du point de vue dépasse notablement la hauteur moyenne des personnages figurés, ce qui est un archaïsme. Le témoignage le plus frappant de la date tardive de ces quatre panneaux, c'est l'extraordinaire agitation des figures, portée ici au paroxysme. La scène est peuplée de personnages qui se hâtent, accourent, se précipitent. Mais quelle différence entre cette expression du mouvement et celle que l'on trouvait dans les cartons de Michel-Ange et de Léonard ! Celle-ci était une manifestation de la vigueur physique de l'être, qui maintenait le corps en équilibre, quelle que fût la vélocité du mouvement. Chez Botticelli le mouvement est l'expression d'un sentiment violent, sous l'empire duquel ses figures perdent leur assiette et semblent sur le point de choir. D'un côté, la force résultant d'un développement harmonieux de l'ensemble de la personnalité ; de l'autre, l'esprit inquiet qui cherche une issue, l'angoisse devant la mort, la compassion qui est passion de la souffrance, la fuite éperdue vers le miracle. On peut dire que dans ce sens Botticelli

est parvenu à une intensité d'expression qu'il n'avait jamais atteinte jusque-là : les draperies tourbillonnent au vent de l'angoisse et du désespoir, les corps tombent en avant, les bouches se tordent et hurlent, les mains s'agitent, se portent à la tête, avec des gestes frémissants et désordonnés. Deux lignes sombres qui fuient au milieu d'un espace vide mènent le regard vers un horizon désolé où grelotte le squelette grêle d'un arbre sec.

Le visage convulsé de la mère qui tient sur ses genoux le cadavre émacié de son fils, dans un des tableaux de Londres, rappelle directement les peintres de Ferrare (Cosimo Tura, Francesco Cossa, Ercole de'Roberti)[210], mais avec une sensibilité qui leur fait défaut et beaucoup moins de cette raideur de masque antique qui leur vient de Mantegna. De tous les peintres et sculpteurs qui ont traité à Florence avant Botticelli la légende de Saint Zénobe, Domenico Veneziano est le seul qui approche de sa véhémence dns l'expression de la douleur de la mère, et c'est précisément dans la prédelle de ce tableau d'autel de Santa Lucia de'Magnoli, dont l'une des figures l'avait déjà frappé, comme nous l'avons vu[211]. Mais la composition de Domenico Veneziano reste symétriquement équilibrée et rappelle Masaccio par le caractère monumental de l'ensemble.

Botticelli a renoncé à l'unité géométrique de composition de la Renaissance, qu'il avait adoptée jadis, mais comme une chose apprise ; il a renoncé aux proportions strictes des figures en fonction de la distance où elles se trouvent par rapport au spectateur, à leur relation avec l'architecture, au balancement des groupes, à la plastique : tout cède ici à la ligne émotive, la couleur est appliquée par taches contrastantes comme dans la miniature, les ombres portées, elles-mêmes, sont plutôt mises pour accentuer l'impression de mouvement que pour suggérer le relief. En dépit de la grande sincérité de l'artiste et de leur caractère lyrique, ces

compositions, où l'on sent affleurer partout la préoccupation d'édifier le spectateur, laissent une impression d'imagerie pieuse. Botticelli était dès lors l'antipode de son ami d'autrefois, Léonard.

Nous ne possédons plus d'autres traces de l'activité de Botticelli en ses dernières années ; cette activité fut ralentie subjectivement par la défaillance des forces, objectivement par l'abandon du public. On sent encore son inspiration dans des tableaux qui datent manifestement des premières années du XVI^e^ siècle, mais des influences nouvelles s'y mêlent et portent les jeunes artistes vers de tout autres voies. Telle cette *Vierge à l'Enfant* égrenant une grenade, de la National Gallery (n° 2906), dont le motif est purement botticellien, mais où l'on a pu voir une imitation de la *Madone du Grand-Duc*, de Raphaël; ou encore ce *Repos de la Fuite en Egypte* du Stœdel à Francfort (n° 1482)[212], où la tendresse inquiète mutuelle de la Mère et de l'Enfant et la méditation concentrée du Saint Joseph sont si bien dans la note botticellienne, tandis que les formes plus amples et plus fortes appartiennent déjà au XVI^e^ siècle et révèlent un contact avec l'art de Fra Bartolommeo.

La fin de la vie de Botticelli, qui se prolongea jusqu'au printemps de 1510, dut être singulièrement mélancolique : il avait participé dans sa jeunesse au mouvement de libération des artistes se dégageant de la lourde pression du Christianisme, religion ennemie des arts plastiques, tant par le rôle de moyens de propagande auquel elle les réduisait que par son mépris pour le corps humain ; il avait exulté comme eux de retrouver ce corps dans sa nudité avec la richesse de ses formes et la liberté de ses mouvements; il avait joui de l'amitié de l'un des plus grands esprits de la Renaissance, il avait agité avec lui les hauts problèmes qui attiraient les hommes désireux de connaître la nature, d'approfondir ses secrets, de sortir du domaine étroit d'une religion de

plus en plus figée en pratiques dévotieuses et à laquelle ne croyaient plus ses propres prêtres.

A la fin de sa carrière, l'effet combiné de l'âge et de circonstances politiques et sociales tragiques, l'influence d'un prédicateur passionné et borné, la fréquentation d'un frère étroitement superstitieux, une sensibilité toujours en éveil que n'accompagnaient point la fermeté et la constance des propos, le firent dévier et apporter dans son art l'exagération dérivant d'un sentiment qui n'est plus l'expression d'un accord profond de la personnalité, et qui s'exaspère. Il était trop sincère pour tomber dans l'affectation, dans le théâtral des maniéristes et de leurs successeurs : ses dernières œuvres sont aussi l'expression de sa nature, de certaines tendances de son caractère, mais non plus de l'équilibre de ses facultés. Ses créatures ont perdu « l'air viril » et les « excellentes proportions » qui les caractérisaient naguère.

Bien qu'il ait ses traits spécifiques qui le distinguent de tout autre, le cas de Botticelli n'est pas individuel et l'on a reconnu chez plus d'un autre Italien du XV^e^ siècle ce que l'on a appelé un « retour au gothique »[213], erronément d'ailleurs, car le gothique était foncièrement logique et constructif, et c'est plutôt « retour au flamboyant » qu'il faudrait dire. Ce renoncement aux principes de mesure, d'équilibre et d'harmonie de la Renaissance répondait d'ailleurs à l'état d'esprit d'une partie du public : il répondait au désarroi des esprits trop faibles pour s'adapter à la nouvelle conception de la vie, conception héroïque, faite seulement pour ceux qui n'éprouvent pas le besoin d'être étayés. Ce que le courant de la Renaissance avait de sain, de conforme à la nature, ne pouvait être complètement refoulé comme le voulait Savonarole ; il fallait, pour vaincre ce courant, le diviser et le dévier comme fit la Contre-Réforme, qui adopta la sensuailté de la Renaissance, l'incorpora à la religion et fit de l'église un théâtre (il s'agissait

d'ailleurs bien plus, pour les dominateurs spirituels et temporels associés, de garder les corps que de sauver les âmes !). Grâce à cette manœuvre ils purent tenter d'anéantir l'effort spirituel de la Renaissance : l'esprit scientifique, l'esprit d'investigation et de critique, la philosophie libre et purement humaine de la vie, la tolérance religieuse, l'idée de la concordance entre les doctrines en apparence ennemies, du passé et du présent.

Botticelli n'était pas l'un de ces hommes de métier dont les préoccupations spirituelles s'épuisaient dans la pratique de leur art. C'était un esprit éveillé, curieux, chercheur, qui allait bien au delà des problèmes qui s'offraient à lui dans l'exercice de la peinture, une intelligence vive et fine. Son écriture, que nous connaissons par ses dessins pour la Divine Comédie[214], est d'un lettré plutôt que d'un artisan. Et cette intelligence vive et fine, qui l'avait fait distinguer par les cercles dirigeants et l'avait désigné à l'attention des humanistes désireux de voir interpréter en peinture leurs conceptions subtiles, s'alliait à une sensibilité d'âme presque féminine qui le rendait particulièrement apte à éprouver et à traduire les sentiments de tendresse et de piété et le mettait à la merci de toutes les grandes émotions collectives. Il y avait en lui un mélange de populaire et de raffiné : il était populaire par la réceptivité, par l'émotivité, raffiné par l'intelligence, par la délicatesse de cœur. Si la volonté, la cohérence, la discipline intérieure ne lui faisaient pas complètement défaut, elles étaient chez lui faibles ou intermittentes. De là ses hésitations, ses oscillations, ses retours sur lui-même, sa sensibilité à toutes les influences extérieures, à tous les courants sociaux ; nature essentiellement malléable et qui a cependant gardé une certaine ligne toute sa vie : la ligne de sa sensibilité, ligne flexible, ondulant au gré de l'intensité du sentiment qui l'anime.

En le suivant pas à pas, nous avons vu que tout le long de sa car-

rière il avait été accessible aux influences les plus diverses : Fra Filippo, Pollaiuolo, Verrocchio, Léonard de Vinci, les antiques, les Flamands, les Orientaux ont tour à tour ou simultanément réagi sur lui. Sa parenté spirituelle avec la vieille école de Sienne est évidente : on ne peut voir telle Annonciation de Simone Martini, telle Madone d'Ambrogio Lorenzetti sans songer à lui[215], et pourtant on ne saurait déceler dans une de ses œuvres une imitation directe d'œuvres siennoises. Les affinités avec ses contemporains de Sienne ne sont pas moins visibles, notamment avec Francesco di Giorgio ; mais y a-t-il eu contact, influence directe ou simplement dérivation d'une même source et action des mêmes courants ? La question des rapports entre l'art de Botticelli et l'école siennoise reste à élucider. Mais s'il est malaisé de définir la nature de ces rapports, on peut affirmer, en ce cas comme dans tous les autres, que Botticelli n'a pas imité, mais qu'il a assimilé, élaboré, recréé. Il avait les yeux ouverts sur tout ; mais les éléments qu'il choisissait et qu'il refondait dans son creuset étaient ceux qui correspondaient à son besoin intérieur du moment, et si les œuvres de la fin de sa vie nous rappellent parfois l'école de Ferrare, c'est que son état d'exaltation religieuse correspondait à l'atmosphère de démence mystique de cette ville sous Ercole Ier[216].

Botticelli ne s'est pas plus copié lui-même qu'il n'a imité les autres : c'est un lyrique, qui obéit dans chaque œuvre au sentiment présent, c'est le plus lyrique des peintres florentins de cette époque où ils étaient en général très objectifs. Dans le portrait même il accentue l'interprétation en fonction de la réaction que le personnage qu'il figure produit en lui.

Dans la première édition de ses « Vies » (1550), Vasari montre qu'il a compris la puissance de l'inspiration chez Botticelli quand il écrit : « Sandro mérita grand éloge dans toutes les peintures où l'étreignaient l'amour et la passion ». Et, faisant allusion à l'in-

fluence exercée sur lui par Savonarole, il ajoute : « Et bien qu'il ait pris cette voie où, par hypocrisie, les plus belles considérations de l'art sont regardées comme importunes, ses œuvres n'en sont pas moins belles et hautement louées ».

Vasari ne faisait ici que répéter le credo de la Renaissance, qui affirmait avec raison la valeur propre de l'art, indépendamment de la religion, de la morale ou de la politique, mais il se trompait quand il parlait d'hypocrisie à propos de Botticelli. Non seulement Botticelli a été sincère jusqu'au bout dans son art, mais il a eu la chance de mourir avant qu'une dictature à la fois religieuse et politique n'eût fait de l'hypocrisie le poison quotidien de l'existence et n'eût amené un valet de plume, comme Vasari, à substituer, dans la seconde édition de son ouvrage, au jugement critique qu'il avait formulé d'abord, la phrase la plus banale[117].

Le 17 mai 1510, Botticelli s'éteignait et il allait trouver le repos dans le petit cimetière d'Ognissanti[118], à quelques pas duquel il était né et avait vécu presque toute sa vie, et dont il a suggéré l'image avec tant de simplicité dans l'une de ses dernières peintures (Pl. CV), où les lignes élancées de quelques cyprès surgissent au-dessus d'un mur, à côté d'une façade sans ornement.

NOTES

NOTES

Pour les abréviations dans les citations d'ouvrages, voir la Bibliographie.

1. Le nom de famille Filipepi n'apparaît que tardivement dans les documents ; la mention la plus ancienne concerne un neveu de Sandro. Au moyen âge, les gens du menu peuple n'étaient désignés que par leur prénom suivi des prénoms du père et du grand-père, ou par un surnom.

2. Voir Mesnil, 2.

3. Cf. Mesnil, 2. — Cette maison ne porte pas de plaque commémorative ; ne m'étant pas soucié moi-même d'en faire poser une, — car je pense que ce n'est pas ainsi qu'on doit entretenir le souvenir des artistes — personne ne s'en préoccupa, ce qui me confirma dans mon idée que les hommages de cette sorte sont faits plutôt pour satisfaire la vanité des vivants que pour honorer les morts.

4. Mon essai de reconstruction de la physionomie de ce quartier se fonde principalement sur les données des déclarations cadastrales (quartier Santa Maria Novella, Gonfalone Unicorno) et sur l'examen du plan-vue de Florence, conservé au Cabinet des estampes à Berlin, copie sur bois d'un original sur cuivre remontant à 1480 env. Cf. Hülsen dans l'Annuaire des Musées de Berlin 1914, p. 90.

5. Cf. Mesnil, 16.

6. Pour l'interprétation de ce texte difficile à déchiffrer, v. Mesnil, 2 et la note manuscrite de H. Horne dans l'exemplaire à corrections de son ouvrage (Musée Horne à Florence, Cod. 2579, p. 346).

7. Peut-être pour Antonio Finiguerra à qui il devait 5 florins en 1457 d'après la déclaration cadastrale de celui-ci (voir Sidney Colvin, *A Florentine Picture-Chronicle*, Londres 1898). Sur les relations hypothétiques entre Botticelli et Tommaso Finiguerra, le fils d'Antonio, voir plus loin p. 148. Rien ne prouve jusqu'ici que Botticelli ait fait son apprentissage chez un orfèvre. On ne peut se fonder, comme l'a fait Warburg (I, 86), sur l'expression « sta allegare » qui se trouve dans la déclaration cadastrale de son père en 1457, mais qui n'est qu'une erreur de plume. (voir ci-dessus, note 6).

8. L'identification de ce « tondo » avec celui qui avait été commandé au peintre par Leonardo di Bartolommeo Bartolini ne repose que sur une conjecture. Cf. Gaetano Guasti : *I quadri della Galleria del Comune di Prato* (Prato, 1888), p. 43 et 110.

9. Voir la reproduction dans l'article sur la Collection von Nemes (*L'Arte*, mai 1931), où L. Venturi étudie les différentes variations sur le motif de Fra Filippo et cherche à en découvrir les auteurs.

10. No. 107. Il a été récemment libéré des restaurations qui en altéraient le caractère, notamment dans la tête de l'ange ; il est maintenant d'un aspect plus dur. — Un tableau dont la composition rappelle de près celle du tableau de la Collection Harnisch, mais dont les personnages sont dans une loggia ouverte, appartient à la Collection N. F. Brady à Long-Island et a été attribué, à tort selon moi, à Botticelli jeune par Berenson (1932).

11. Beaucoup plus proche de Verrocchio est un tableau de la National Gallery de Londres (Nr. 1508) figurant la Vierge pressant son sein de la main gauche, tandis que deux anges soulèvent l'enfant vers elle ; on sent l'influence de Botticelli dans le visage incliné de la Vierge ; mais tout est ici beaucoup plus dur et métallique que chez Botticelli, à qui ce tableau est attribué par Gamba *(Opere giovanili del Botticelli*, dans *Bollettino d'Arte*, mai 1932). Au même groupe se rattache une Madone assise avec, sur ses genoux, l'Enfant mangeant des grains de grenade, et deux anges, tableau malheureusement très abîmé, du Musée de Strasbourg, où se mêlent les éléments verrocchiesques et les éléments botticelliens. (Pl. IV). Il en existe une faible réplique avec quelques modifications (ange de droite transformé en jeune Saint Jean, fond de paysage), reproduite par van Marle (XIII, 407), qui l'attribue à Francesco Botticini.

12. On ne trouve trace de l'activité de Botticelli dans aucune des productions de Fra Filippo et de ses élèves à Prato, à part la prédelle avec le Massacre des Innocents, l'Adoration des Mages et la Circoncision, du musée de cette ville (Nr. 12) ; prédelle dont on ignore la provenance exacte et que v. Marle (X, 309) attribue à Piero di Lorenzo, et Berenson (1932), à Fra Diamante. La figure d'un jeune page à la tête inclinée, au centre de l'Adoration des Mages et le groupe de trois femmes à droite de la Circoncision sont indubitablement d'allure botticellienne, sans qu'il soit possible d'affirmer qu'il s'agisse d'une participation directe de Botticelli plutôt que d'une influence sur un de ses condisciples.

13. V. Herbert Horne, *Quelques Souvenirs de S. Botticelli*, dans la *Revue Archéologique*, 3e série, tome 39 (1901).

14. Voir Mesnil, 1.

15. Le terme *fortezza* (fortitudo) implique l'idée de fermeté et d'endurance. Il s'agit ici de la force d'âme, et non de la force physique, qui ne saurait être considérée comme une vertu ; il y a deux termes en italien : *fortezza* et *forza*, alors qu'il n'y en a qu'un en français.

16. Voir Mesnil, 6.

17. Conservée au Musée du Dôme à Florence.

18. L'atelier des Pollaiuoli est d'ailleurs un mythe : il n'y avait pas un seul atelier des Pollaiuoli, mais deux ateliers différents : l'un, celui d'Antonio,

« in Vachereccia », était un atelier d'orfèvre ; l'autre, celui du peintre Piero, se trouvait derrière l'habitation des trois frères Pollaiuoli sur la Piazza degli Agli ; l'orfèvre était naturellement un homme beaucoup plus important, socialement parlant, et plus riche que le peintre et que le marchand de volailles. Antonio s'adonnait beaucoup plus aux travaux d'orfèvrerie et de sculpture en bronze, qui rapportaient gros, qu'à ceux de peinture et il ne fréquentait certainement pas de façon suivie l'atelier de son frère, à qui il fournissait à l'occasion des dessins et des modèles. C'était donc Piero qui était le chef de l'atelier de peinture et il est peu probable que les jeunes gens de talent aient été attirés par lui. C'est l'empreinte d'Antonio Pollaiuolo qu'ils subirent par l'intermédiaire de l'œuvre des deux frères.

19. D'après un rimeur de ce temps, Ugolino Verino, presque tous les peintres alors célèbres en Italie, s'étaient formés dans l'atelier de Verrocchio, exagération qui témoigne cependant de l'importance de cet atelier.

20. Déjà du vivant de Léonard, en 1510, dans le *Memoriale* de Francesco Albertini.

21. Document publié par Chiti dans *Bullettino Storico Pistoiese*, 1899, p. 44-49, et reproduit par Maud Crutwell dans son Verrocchio.

22. Voir ma discussion avec E. Kühnel dans *Rivista d'Arte*, octobre et novembre 1905 et janvier 1906 (Kühnel n'a pas mentionné le dernier article dans son livre sur Botticini).

23. Communication verbale de Giov. Poggi. Il ne possédait pas encore la certitude documentaire du transport du tableau d'autel du couvent des Filles repenties (Convertite) au Monastère de S. Ambrogio. Sur les documents concernant le couvent des Convertite, voir Mesnil, 2.

24. Cf. Berenson, *Un Botticelli dimenticato*, dans *Dedalo*, juin 1924, repris dans son volume *Three Essays in Method*.

25. Voir Yashiro, *A new Discovered Botticelli*, dans *The Burlington Magazine*, XLVI, 157 (1925).

26. Voir le *Catalogue de la Collection Johnson* à Philadelphie, par Berenson, p. 46 ; Bode, *Botticelli*, Berlin, Propyläen Verlag 1921, p. 162, se prononce pour une date tardive (époque de Savonarole) à cause du style des architectures qui sont manifestement apparentées à celles de Giuliano da San Gallo ; Herbert Horne, *Rassegna d'Arte*, septembre 1913, croit ces tableautins postérieurs de peu à 1470, L. Venturi, *Italian Paintings in America*, hésite entre les dates extrêmes de 1481 à 1490. Ils ont figuré à l'Exposition d'Art italien en 1930 à Burlington House à Londres (n^os^ 188 *a* et *b* et 191 *a* et *b* du catalogue).

27. La date nous est connue grâce à l'Anonimo Gaddiano, un compilateur de notes sur l'histoire de l'art en Italie, qui travaillait vers le milieu du XVI^e^ siècle. Son manuscrit a été publié intégralement avec des notes critiques par Carl Frey : « Il Codice Magliabechiano, cl. XVII, 17 », Berlin 1892. Le Saint Sébastien a

été peint en janvier 1473 (style florentin, c'est-à-dire janvier 1474 selon notre calendrier) pour l'église Santa Maria Maggiore à Florence, où il était suspendu à un pilier. Cette date est probablement celle de la consécration de l'œuvre, la fête du saint tombant le 20 janvier. L'inscription indiquant cette date se sera trouvée sur le cadre original qui n'existe plus. Une étude de Detlev von Hadeln sur ce tableau a paru dans l'Annuaire des Musées de Berlin en 1906 (tome XXVII, p. 282).

28. Il aurait été terminé, d'après Vasari, en 1475. Quoique cette date ne soit pas contredite par l'étude du style, on ne peut l'accepter que sous bénéfice d'inventaire comme la plupart des indications de ce genre chez Vasari, quand elles ne sont pas confirmées par d'autres documents ; il serait donc hasardeux de faire des hypothèses sur des rapports de dépendance entre les Saint Sébastien des deux maîtres, en se fondant sur les dates transmises par des auteurs du XVI[e] siècle.

29. Voir les documents publiés par Bacci dans *Rivista d'Arte*, 1917-19, p. 173.

30. Sur la signification et la portée de la théorie de la perspective à la Renaissance, voir Mesnil, 14 et 15.

31. Collection Cook à Richmond, près de Londres.

32. Cf. dans le *Speculum Humanae Salvationis* les « Sept Joies » de Marie. La troisième est la Nativité :

« Tertium gaudium... habuisti
quando dilectum filium tuum clausa et intacta peperisti ;
quod figuratum est...
... in Monte mirabili, cujus mysterium revelatum est Danieli.
De monte praedicto abscissus est lapis sine manibus.
Ex te natus est Dominus noster J. Chr. sine tactibus maritalibus.

Le culte des Sept Joies de Marie vint probablement de l'ordre toscan des Servites au XII[e] siècle et se répandit rapidement dans toute la Chrétienté.

33. Voir Herbert Horne, *The Story of a Famous Botticelli*, dans *The Monthly Review*, février 1902, et Mesnil, 2 et 16.

34. La présence de Giuliano n'est pas douteuse et c'est même le meilleur portrait que Botticelli ait fait de lui, comme on peut en juger par les autres exemplaires, provenant de son atelier, à Lugano (pl. XXI), à Bergame et à Berlin. Le portrait de Botticelli est le seul portrait avéré qui existe de lui : l'endroit traditionnel, qu'il occupe dans le tableau et l'attitude même qu'il a prise, pour s'étudier dans le miroir, indiquent qu'il s'agit bien de l'auteur de l'œuvre. Le portrait de profil indiqué par Vasari comme celui de Botticelli dans les fresques de Filippino Lippi à la Chapelle Brancacci à Florence n'est incompatible avec le nôtre qu'à cause des cheveux noirs du personnage de la fresque. Mais jusqu'à quel point le maître s'est-il stylisé dans cet étonnant portrait où tout est en harmonie : la couleur des cheveux avec celle des yeux et celle du vêtement — gamme du blond à l'or — et l'ondulation des cheveux avec celle des lèvres ?

35. Berenson, *Gazette des Beaux-Arts*, juin-juillet 1899 ; article repris dans

The Study and Criticism of Italian Art, tome I, Londres 1901. On sait que le critique a renoncé à son hypothèse et attribue aujourd'hui au jeune Filippino Lippi les œuvres les plus personnelles de « Amico di Sandro ».

36. On le trouve parmi les clients de Neri di Bicci, peintre des plus médiocres, que les Médicis se gardaient de faire travailler, mais qui gagnait beaucoup d'argent. Voir à la Bibliothèque du Musée des Uffizi son Libro di Ricordi, document de première importance pour la connaissance des conditions de vie des artistes de l'époque, encore inédit, sauf les premières pages publiées dans la revue *Il Vasari* (I, 317-338 ; II, 133-153 ; III, 222-234 ; IV, 189-202) (Arezzo 1927-32) et les extraits qui se trouvent dans les commentaires des éditions Lemonnier et Sansoni des *Vite* de Vasari. Sur ce livre, v. aussi la note 81.

37. Voir la vie de Laurent de Médicis par Nic. Valori, un contemporain (édit. Mehus, Florence, 1749, p. 46) : « Architecturam amavit, sed illam praecipue, quae antiquitatis aliquid redoleret ».

38. Gaye, I, 300.

39. Cf. Gaye I, 285-286. La phrase à laquelle je fais allusion : « detto Antonio è il principale maestro di questa città, e forse per avventura non ce ne fu mai, e questa è comune opinione di tutti gli intendenti », ne se trouve pas dans une lettre de Laurent de Médicis, comme le ferait supposer le texte de Gaye, mais dans un brouillon de lettre anonyme, dont l'auteur appartenait plus que probablement au cercle des Médicis. Vincenzo Follini, qui l'a publié *(Collezione d'opuscoli scientifici e letterari ed estratti d'opere interessanti*, vol. XIX, Firenze 1814, p. 63), l'attribue à Jacopo d'Orsino Lanfredini et le date de 1462.

40. Voir les lettres des Operai di S. Jacopo a Pistoia à Laurent de Médicis dans Gaye I, 256-258.

41. Voir G. Poggi, *la Giostra medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli*, dans *L'Arte*, V, fasc. III-IV (1902).

42. La Pallas d'Urbin rappelle celle de Botticelli iconographiquement parlant, mais non par le style, ainsi que le fait remarquer L. Venturi dans son étude sur le Palais ducal *(L'Arte*, 1914, p. 456 ss). Une autre Pallas botticellienne a servi de modèle à la tapisserie possédée par le vicomte de Baudreuil, signalée par E. Müntz, dans son Histoire de l'Art sous la Renaissance (tome I, frontispice et p. 718, Paris 1889), et exposée à l'Exposition de l'Art italien à Paris en 1935, n° 1752. Rien ne justifie la date « vers 1520 », qui lui est attribuée par le catalogue : elle a été faite pour Gui de Baudreuil et pour l'abbaye de Saint-Martin-aux-Bois d'après les armes qu'elle porte ; or l'on sait par les documents que Gui de Baudreuil était déjà abbé de cette abbaye en 1491 (voir Ph. des Forts : *Les Tapisseries de Gui de Baudreuil, abbé de Saint-Martin-aux-Bois*, dans *Congrès archéologique de France, LXXII^e Session, tenue à Beauvais en 1905*, p. 555-560) et le style des draperies rappelle celui du *Printemps* et des œuvres apparentées jusqu'à la *Calomnie*. Horne ne croit pas que le carton puisse être antérieur à 1490 et il le met

en rapport avec un dessin de Pallas existant au Musée des Uffizi. V. Horne, p. 161-163 et l'exemplaire à corrections au Musée Horne (cod. 2579) avec l'original de la lettre de Warburg, à laquelle le texte fait allusion.

43. Voir Mesnil, 2 et 16.

44. *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 di Luca Landucci*, Florence 1883, p. 21, 22.

45. Le meilleur travail sur l'interprétation mythologique et symbolique du Printemps est incontestablement la thèse de A. Warburg : *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling* (1893) que l'on retrouve dans le Ier volume de ses œuvres complètes (Leipzig 1932) avec des notes ultérieures précieuses, notamment sur la signification astrologique de l'œuvre, Warburg ayant reconnu par la suite toute l'importance des idées astrologiques dans la vie et l'art de cette époque. — On lirait sans grand profit les interminables discussions auxquelles a donné lieu l'interprétation du Printemps en tant qu'énigme iconographique : l'imagination des chercheurs de symboles s'y est donné libre essor, parfois jusqu'à l'absurde. Dans sa discussion avec E. M. Jacobsen (*Archivio Storico dell'Arte*, 1897, p. 321 ; *L'Arte* I, 500; II, 270), Marrai, hypnotisé par le gros ventre de Vénus, la croyait enceinte et ne voyait pas que même les plus authentiques jeunes filles ont ce ventre et cette pose dans les peintures florentines du xve siècle, tout comme nos élégantes portaient, il n'y a pas si longtemps, des « petits trois-mois » et prenaient l'attitude alanguie de femmes en « position intéressante ». — Dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (XXXI, 1) en 1908 — c'était le temps où l'on commençait à chauffer le nationalisme en vue de la guerre à venir — Mela Escherich affirma que ce qui nous parle dans cette œuvre, c'est l'âme germanique qui souffle mystérieusement à travers toute la première renaissance toscane (*sic*). Les Grâces seraient en réalité des Nornes, etc.

46. Voir, outre l'ouvrage de Warburg mentionné note 45 et les belles pages de H. Horne (148 et suiv.), mon étude *La Naissance de Vénus* dans le N° 48 (15 août 1935) de *Arts et Métiers Graphiques*. Au xvie siècle cette œuvre, comme le Printemps, se trouvait à la villa de Castello, propriété de la branche cadette des Médicis qui a donné la lignée des ducs de Toscane. Il est possible qu'elle ait été faite pour Lorenzo di Pier Francesco, qui commanda à Botticelli les dessins pour la Divine Comédie ; en revanche il ne pourrait en être de même du Printemps, si ce tableau a été peint au plus tard vers 1478 comme on l'admet généralement, Lorenzo di Pier Francesco étant né en 1463. Comme il ne se trouve pas dans les inventaires des biens de Laurent le Magnifique publiés par E. Müntz, on peut quand même conjecturer que c'est par un membre de la branche cadette qu'il a été commandé. Au point de vue artistique cela n'a du reste aucune importance, ces personnages appartenant au même cercle et l'inspiration humanistique du programme ne faisant aucun doute.

47. Ici les exégètes s'en sont donné à cœur joie : Fr. Wickhoff dans *Die Hochzeitsbilder S. Botticellis* (Annuaire des Musées de Berlin, 1906), affirme que le

tableau est inspiré d'une poésie de Resposianus (auteur du IIIe siècle) qu'il cite et qui est sèche et sans vie et ne répond à aucun des détails de l'œuvre. Le même Wickhoff venait d'affirmer du ton le plus péremptoire que le Printemps représentait à n'en point douter la vision de Fulgence du Mariage du Poète avec la Satire ! Pour Bode (p. 82-84) la clef de l'énigme est dans les amours du « Bel Giuliano » et de la Simonetta : la déesse serait un portrait particulièrement fidèle de Simonetta Vespucci ; or il n'existe d'elle aucun portrait authentique, celui qui porte son nom au Musée de Chantilly étant une œuvre de Piero di Cosimo, qui avait 14 ans quand elle mourut. Comme la Vénus correspond au type de femme familier à Botticelli, la Simonetta de Piero di Cosimo répond à l'idéal féminin de celui-ci. Selon Bode, les petits satyres du tableau de Londres figureraient les rêves agités de Giuliano épuisé par les fatigues de la joute ! Bref, les apôtres de la science de l'art ont regardé les tableaux de Botticelli comme des rébus à déchiffrer et non comme des créations artistiques, et bien que les ayant scrutés dans tous les coins ils n'en ont souvent pas même perçu les traits essentiels. Je ne connais d'œuvre contemporaine en rapport avec ce Mars et Vénus qu'un cadre de miroir en stuc appartenant au Musée de South Kensington à Londres (1839, n° 5887) et ayant la forme d'un anneau des Médicis (avec le diamant taillé en pointe) et le tableau de Piero di Cosimo du Musée de Berlin (n° 107 *a*).

48. On trouvera une interprétation quelque peu différente dans L. Frothingham : *The Real Title of Botticelli's Pallas (Journal of the Archeological Institute of America*, XII, 439 (1908).

49. *Trattato della Pittura*, § 337 et passim. Je suis l'ordonnance du Cod. Urb. 1270 de la Bibliothèque du Vatican généralement adoptée par les éditeurs, et non l'ordre rectifié selon les critériums de H. Ludwig dans son édition de Vienne (1882).

50. *Trattato* § 57.

51. *Trattato* § 397.

52. *Cod. Atlantico*, 120 recto, passage cité par E. Solmi, *Leonardo*, p. 10-11.

53. Voir p. 32 et pl. X.

54. Sur le sens et la portée de la théorie de la perspective linéaire au point de vue artistique v. mon *Masaccio*. Jos. Kern, dans l'Annuaire des Musées de Berlin XXVI, 137 (1905) a mis en lumière le soin que l'on apportait dans l'atelier de Botticelli aux tracés perspectifs, en prenant pour exemple un « tondo » du Kaiser Friedrich Museum (n° 102).

55. C'est le cas du « tondo » de l'Adoration des Mages à la National Gallery de Londres : ces tracés sont visibles sur les photographies. (Voir pl. XVII-XVIII).

56. Voir Mesnil, 12.

57. Herbert Horne a soutenu une thèse différente dans un article publié dans le premier numéro du *Burlington Magazine* (mars 1903) et consacré surtout à un

essai de reconstitution d'une œuvre perdue de Botticelli : une Adoration des Mages, probablement peinte à fresque, au Palais des Seigneurs ; cette œuvre se placerait chronologiquement entre l'Adoration des Mages avec les portraits des Médicis et l'Adoration inachevée qui serait elle-même antérieure à l'Adoration de l'Ermitage. Comme l'auteur date cette dernière du séjour de Botticelli à Rome (1481-1482), l'Adoration inachevée pourrait être antérieure à l'Adoration de Léonard. Mais toute la composition de l'Adoration inachevée me paraît démentir cette hypothèse, qui n'est fondée que sur des conjectures.

58. Le motif des deux cavaliers qui se battent se trouve cependant déjà dans la première des Adorations des Mages de Botticelli (Pl. XVI), qui trahit surtout l'influence d'Antonio Pollaiuolo. Ce motif dans l'Adoration des Mages inachevée se rapproche davantage de celui de la première version que du groupe, bien plus mouvementé encore, de Léonard.

59. Voir le document tiré des Archives de l'Etat à Milan par P. Müller-Walde, dans l'Annuaire des Musées de Berlin XVIII, 165 (1897) ; c'est une note caractérisant la manière de peintres célèbres de ce temps : Botticelli, Filippino Lippi, Perugino et Ghirlandaio.

60. Voir Mesnil, 10.

61. Cette fresque porte les armes des Vespucci qui étaient les voisins de la famille de Botticelli ; elle a été probablement faite, ainsi que le Saint Jérôme de Ghirlandaio et un Saint Georges disparu, pour Giorgio Antonio Vespucci, l'oncle du navigateur. Voir H. Brockhaus *Das Familienbild der Vespucci von Ghirlandaio in der Kirche Ognissanti,* dans *Forschungen über Florentinische Kunstwerke,* Leipzig, 1902. Le jubé fut détruit et les deux fresques transportées aux murs de la nef en 1565.

62. Pour les documents, voir l'article de G. Poggi dans *The Burlington Magazine* de janvier 1916. Cette fresque rapporta au maître 10 florins-or, soit, en tenant compte de la diminution de la valeur effective (pouvoir d'achat) de l'or, environ 500 francs d'avant-guerre.

63. Voir p. 114 et pl. LXVI.

64. Les documents concernant l'Annonciation (v. note 62) n'ont fait que confirmer pour Botticelli mes conjectures sur la date du départ des peintres florentins chargés de la décoration de la Chapelle Sixtine, faites en 1905 dans la *Rivista d'Arte* (III, 112 et suiv. : *Botticelli à Rome*).

65. Publié par D. Gnoli, *Archivio Storico dell'Arte,* VI, 128 (1893) ; reproduit par Steinmann dans son ouvrage sur la Chapelle Sixtine (p. 633) et par H. Horne.

66. Steinmann, op. cit. p. 634.

67. Mes considérations d'ordre général sur la perspective se fondent sur l'étude des œuvres et celle des textes contemporains. Je les ai exposées plus longuement ailleurs. Voir Mesnil, 14 et 15.

68. Voir H. Brockhaus, *Das Hospital Santo Spirito in Rom im XV. Jahrhundert, Repertorium für Kunstwissenschaft,* VII (1883).

69. Il s'agit bien des Israélites quittant l'Egypte (*Exode* XII, 31-39) et non du retour en Egypte de Moïse avec sa femme et ses enfants (*Exode* IV, 19-20), comme le croit Herbert Horne ; ce qui le prouve, c'est la variété des personnages figurés et la présence des vases d'argent et des vêtements que les Israélites avaient « empruntés » aux Égyptiens (XIII, 35-36).

70. Il n'est pas question dans ce texte de flotter au-dessus de terre sur des nuages. H. Horne considère ces deux personnages comme les fils d'Aaron, mais sans apporter d'arguments à l'appui de cette hypothèse.

71. D'après Steinmann il s'agirait de ce fils d'un Égyptien et d'une Israélite (*Lévitique*, XXIV, 10), qui avait blasphémé le nom de l'Éternel et qui fut lapidé par ordre de Moïse sous l'inspiration divine. Horne suppose que cette scène représente Coré, Dathan et Abiron qui veulent lapider Moïse, mais il n'en est pas question dans la Bible, où cependant à une autre occasion (*Nombres*, XXIV, 10) les Hébreux profèrent des menaces de lapidation contre Moïse.

72. Sur la situation exacte de cette maison et sur les propriétaires successifs des maisons adjacentes, voir les notes manuscrites de H. Horne pour la révision de son Botticelli (notamment Codex 2580 de la Bibliothèque Horne à Florence).

73. Cela est prouvé non seulement par la déclaration cadastrale du père de Botticelli (1480) et par le témoignage de son frère (*Chronique de Simone di Mariano Filipepi*, novembre 1499), mais aussi par les documents de 1472-1473 cités dans la note 83.

74. Cette déclaration cadastrale est inédite ; nous l'avons trouvée, H. Horne et moi, chacun de notre côté. Je dois la collation du texte à l'obligeance de Mary Pittaluga et du Docteur Santini, archiviste à Florence.

Archivio delle Decime. Sta. Maria Novella. Gonf. Unicorno. Campione 1470 ; Secondo N°. verde 918, fol. 93 recto.

Mariano di Vanni d'Amideo conciatore di cuoja disse la gravezza del 1427 in decto Mariano... ebe di valsente nel 1451 in detto gonfalone e nome... ebe di cat°. nel 1457 in detto gonfalone fi. -s. 3. ebe di ventina nel 1468 in detto gonfalone fi. -s. 3. d. 4.

SUSTANZIE

1ª casa per nostro habitare posta nel popolo di Santa Lucia d'ogni santi nella via nuova. confina a p° detta via 2° Giuliano di G° Manieri 1/3 lorenzo et matteo di piero coregiaio. 5° *(sic)* beni della compagnia del bigallo 6° pietro di piero Guiducci 7° rede d'ant° bettini la quale casa comperamo da batista e franc° di christofano di puccio pelliciaio a di 5 di genaio 1463 carta fatta per mano di Ser Girolamo d'Ant° pasqualini in dua volte et sotto nome di due casette che ogni cosa e mia et sta per nostra abitazione. Compramo in t° fi. 450.

Facciamo un trafficho di battiloro di foglia da dipintori in nome d'Antonio mio figliuolo nel quale si trafficha di prima messa fi. 200 de quali per vari e diversi accidenti s'è perduto assai in modo che non istiamo in capitale. Tegnamo a pigione 1ª bottegha dalla parte guelfa della quale diamo lanno di pigione fi. 12. governa detto trafficho dom° di bart° d'ant° battiloro.

Mariano di Vanni detto non fa piu arte già sono annj X e piu.

Apresso facciamo noto come nell anno 1463 e del mese dagosto mori Jacopo di Vannj fratello di decto Mariano e per suo testamento lascio che ogni graveza della redita sua s'apartenesse a

dicto Mariano et a figliuoli et lui la dovesse paghare et delle sue sustanze sere reda Mª Smeralda donna fu di decto Jac° vivente lei et dopo lei sustitui reda dicto Mariano et figliuoli et pero si raporta in quª scritta le sustanze di detto Jacopo come beni aspettanti et non posseduti per al presente.

1ª casa dove abita detta Mª Smeralda donna fu di detto Jacopo, posta nel popolo di San Friano in sul canto di via maffia presso al canto alla cuculia confina a p° detta via maffia. 2° via S. Agostino 1/3 tomaso di tomaso di Sibilia 4... *(sic)* Truovasi in ditta redita 1° credito di l. settecento in circha salvo il calculo cioe debitore antonio di Michele di franc° Calzolaio gonf. Liocorno del quale credito piglia detta Mª Smeralda di Jacopo vivente lei quanto se ne riscuote e puonne fare et fa la volonta sua per vigore del testamento di detto Jacopo di Vanni fatto sotto di 18 di febraio 1462 rogato Ser Girolamo d'ant°.

Suit l'énumération des terres, six pièces en vignobles et terres arables situées dans la plaine florentine, paroisse de Santa-Maria à Peretola.

BOCHE

Mariano di vanni detto d'anni.	76
Mª Smeralda donna di detto Mariano d'età d'anni.	65
Giovanni fig° di dicto Mariano et dicta dona danni.	48
Ant° figl° . » » » » » » » » » » » »	37
Simone. » » » » » » » » » » » » »	27
Alexandro. » » » » » » » » » » » »	23
Mª Nera donna di detto Giovanni. » » » »	29
Madalena figlia di detto G° e di detta donna » »	11
benincasa. » » » » » » » » » » » »	10
fiametta. . » » » » » » » » » » » »	8
Amideo fig° » » » » » » » » » » » »	5
Jacopo fig° » » » » » » » » » » » »	4
Mª Smeralda donna fu di decto Jacopo di Vanni d'anni.	70
Mª Vangelista donna fu d'Amideo fratello di decto Mariano danni. .	67
franc° fig° di decto Amideo e di detta donna, danni.	26

INCHARICHI

Abiamo a fare ogni anno del mese di luglio 1° rinovale nella chiesa di Sto salvadore cioe dellosservanza de frati di S° francesco da Saminiato per lanima di detto Jac° di Vanni dove si spenda al meno l. 10 p. per legato di detto testamento.

Abiamo a ditrarre di dicta redita la dota di detta Mª Smeralda la quale e fi. centoquindici doro et la donagione delle nozze per dicto testamento, stando ella vedova, et rimaritandosi fi. ducento per detto testamento.

Assi a dare a detto franc° d'Amideo et a lazero di franc° di Vanni nipoti di detto Mariano, fi. 25 doro per uno per detto testamento. Di tutti detti incharichi apare ne per detto testamento rogato detto ser Girolamo. Truovasi detto Mariano debito in comune fi. 50 e piu, parte per se et parte per detta redita di Jacopo.

Abiamo di spesa a mantenere la casa lanno fi. 4.

chonposto per diliberazione degli uficiali per ogni sua sustanze, sbattuto gli incharichi in fiorini soldi otto.

R° Ser Nic. ferrini Notaro.

— *fol.* 88 *verso* : R° ant°...

(Le reste est illisible, mais la plupart des « denunzie » du même volume avaient été remises en août 1469).

75. A. S. F. Mercanzia. Codex 308, f° 28 v° et suivants (7 février 1470, style florentin).

76. C'est une estimation approximative, qui tient compte de la diminution de la valeur effective de l'or (c'est-à-dire de son pouvoir d'achat) au cours des siècles.

77. La déclaration cadastrale de 1480 n'a pas été publiée *in extenso*, mais on en trouve toutes les parties essentielles dans Horne (document XX).

78. Le cadastre de 1480 nous en révèle trois : Raffaello di Lorenzo di Frosino Tosi (quartier Sto Spirito, gonfalon Drago), enfant né en 1469, et qui était chez le maître « à discrétion »; Giovanni di Benedetto Cianfanini (quartier S. Giovanni, gonfalon Leon d'oro), âgé de dix-huit ans et qui ne recevait point de salaire; et Jacopo di Domenico di Papi (Sto Spirito, Sferza), qui touchait 18 florins l'an. Un quatrième élève est mentionné dans les documents concernant l'Annonciation de S. Martino della Scala (voir note 62), mais il n'est désigné que par son prénom Lodovico.

79. Chapitre VI, voir 58-75.

80. Sur le feuillet qui précède la déclaration, on lit la mention : « a di 18 di febraio [1457-1458] recho Botticello sensale ». C'est lui qui avait rédigé la déclaration familiale, comme le prouve cette incidente intercalée vers la fin (elle manque dans le texte incomplet publié par Horne, document VII) : « pregho che saminiate le boche e mio padre vechio ella fanciulla sanza dota ». (Je vous prie de prendre en considération le nombre de bouches — il y en avait dix — mon père âgé et la jeune fille sans dot.)

81. Voir J. Mesnil : *L'Éducation des peintres florentins au* XV*e siècle*, dans *Revue des Idées*, 15 septembre 1910, article repris et développé sous le titre de : *L'Éducation des artistes florentins au* XV*e siècle* dans les trois premiers numéros de *Tekhné* (Bruxelles 1911). Le document le plus précieux pour la connaissance de l'activité des ateliers de peinture à Florence au XVe siècle est le *Libro di Ricordi* de Neri di Bicci (voir note 36). Le fait que ce soit précisément le livre de comptes d'un des artistes les plus médiocres de l'époque qui nous soit resté, a empêché nos historiens de l'art, préoccupés avant tout de chercher des renseignements pour l'attribution des œuvres, d'en comprendre la valeur. Or, l'atelier de Neri di Bicci ne différait des autres ateliers ni par les travaux qui s'y faisaient, ni par les prix qu'on y payait, et il était des plus achalandés, si bien que le patron s'enrichit alors que des artistes d'une valeur bien supérieure demeuraient dans une condition médiocre. Il y a plus de trente ans que j'ai proposé dans un rapport écrit, au *Kunsthistorisches Institut* à Florence, de publier ce document unique, ce répertoire inépuisable de noms, de faits et de dates concernant les artistes florentins et leur clientèle de 1453 à 1475. En vain. Ce n'est que dans ces dernières années que la direction des Musées de Florence, sous l'influence de Giovanni

Poggi, s'est décidée à faire copier entièrement le manuscrit. La publication, commencée par *Il Vasari* (voir note 36), est restée en panne. Rien ne serait plus aisé que de le faire paraître en un volume, muni des tables nécessaires à la consultation fructueuse d'un tel ouvrage. S'y décidera-t-on ? Et ne cherchera-t-on point aussi à récupérer le journal du peintre Giusto d'Andrea, dont Gaye (I, 209) a publié, il y a un siècle, de si curieux extraits, mais que j'ai tenté en vain de retrouver dans le fouillis des papiers provenant des couvents supprimés, aux Archives de l'État à Florence.

82. Voir A. S. F. *Archivio delle Arti, Accademia del Disegno*, Codex 2. *Libro Rosso de' debitori e creditori della Compagnia dei Pittori*, f° 56-57 : 1472, « Filippo di Filippo da Prato dipintore chon Sandro di Botticello ». Filippino Lippi avait alors une quinzaine d'années ; on ne sait jusqu'à quelle date il resta dans l'atelier de Botticelli. On tend maintenant à lui restituer les meilleures des œuvres que Berenson avait attribuées à un peintre hypothétique, « Amico di Sandro » (*Gazette des Beaux-Arts*, juin-juillet 1899) ; lui-même a renoncé à cette hypothèse et l'Amico di Sandro a disparu de son dernier catalogue des peintures italiennes. Voir au sujet de ce problème : C. Gamba, *Filippino Lippi e l'Amico di Sandro* dans *Miscellanea di Storia dell' Arte in onore di I. B. Supino*, Florence, 1933.

83. A. S. F. *Uffiziali di Notte e dei Monasteri ;* deliberazioni dal 1470 al 1473 ; classe IV num. 16 : f° 18 et f° 78 v°. — Au début de 1473, il fut pris et condamné pour délit de pédérastie ; dans les pièces judiciaires, il est désigné comme peintre « in apotecha sive domo Sandri Botticelli pictoris in via nuova ».

84. Voir note 78.

85. Notamment parce que le cadastre (la Decima) de 1495-1498 ne contient plus de renseignements à cet égard et ne mentionne que les propriétés.

86. E. Kühnel, Strasbourg, 1906.

87. Berenson, *Alunno di Domenico*, dans *Burlington Magazine*, I, p. 1 (1903).

88. H. Mackowsky, *Annuaire des Musées de Berlin*, 1899 ; Mary Logan, *Revue Archéologique*, 1899 ; H. Horne, *Burlington Magazine*, juillet 1908.

89. *Gazette des Beaux-Arts*, juin-juillet 1899. Voir aussi note 82.

90. J'ai publié intégralement (*Rivista d'Arte*, III, 43) le texte de la résolution des « Operai del Palazzo », transcrite incomplètement et incorrectement par Gaye (tome I^er^, p. 578).

91. Voir : H. P. Horne : *Les Fresques du Spedaletto* dans *Quelques Souvenirs de S. Botticelli (Revue Archéologique)* 3^e^ série, t. 39, juillet-août 1901).

92. Cf. Ulrich Thieme . *Ein Portraet der Giovanna Tornabuoni von Dom. Ghirlandaio*, dans *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Neue Folge IX, 192. — Les deux fresques du Louvre ont été acquises de Charles Ephrussi pour la somme de 46 517 francs (pièce comptable du 27 février 1882 au Musée du Louvre). Dans les procès verbaux du Comité consultatif des Musées nationaux on ne trouve qu'une seule mention concernant ces fresques : dans la séance du 22 janvier 1880,

le conservateur de la Peinture (Both de Tauzia), rendant compte de la mission en Italie qui lui avait été confiée par le sous-secrétaire-d'Etat des Beaux-Arts, cite parmi les œuvres qu'il a « distinguées », « deux fresques charmantes de Botticelli, à la villa Lemmi, près Careggi, mais non encore détachées du mur. » Je ne connais pas le « rapport détaillé sur sa mission » que Both de Tauzia (d'après cette communication au Comité) devait remettre au sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts.

93. Buste au Musée Kaiser Friedrich à Berlin.

94. Phrase extraite du document mentionné dans la note 59.

95. Cf. Vasari III, 269.

96. Sur le culte du bambino, voir note 175.

97. Ce tableau, si repeint qu'on avait peine à y reconnaître la main de Botticelli, a été acheté par la Maison Duveen et le nettoyage auquel il a été soumis a fait réapparaître les traits nettement botticelliens de la Vierge et de l'Enfant, les plis des étoffes, le relief architectonique de la loggia éclairée de deux côtés, et le paysage de fond avec des cyprès qui montent à l'horizon (ils avaient complètement disparu). Je n'ai malheureusement pu me procurer la nouvelle photo du tableau assez tôt pour la faire figurer dans ce volume. Notre cliché est encore fait d'après une ancienne photo.

98. N° 8[D] : Gamba (*Opere giovanili del Botticelli* dans *Bollettino d'Arte*, mai 1932) l'attribue à Botticelli, mais il n'offre ni les formes, ni les types familiers à ce maître.

99. Voir sur le développement de ce motif quelques indications précieuses dans Berenson : *Un Possibile Antonello da Messina ed Uno Impossibile* dans *Dedalo IV* (1923-1924), p. 25 et suivantes, (étude reprise dans le volume : *Three Essays in Method*).

100. Encore au temps de Michel-Ange : voir les dialogues de Francisco de Olanda.

101. Une de ses plus belles œuvres de jeunesse, « la Madone aux épis » jadis dans la Collection Chigi à Rome, aujourd'hui au Musée Gardner à Boston (Pl. LIII), jaillit déjà de la même veine : l'Enfant, sur les genoux de sa mère, bénit les raisins et les épis que lui présente un ange au sourire énigmatique (Pl. XCII), tandis que la Vierge, dans une rêverie mélancolique, touche distraitement l'un des épis. Les formes rappellent Fra Filippo et Verrocchio, mais le sentiment est tout botticellien.

102. Les documents concernant ce tableau ont été publiés par I. B. Supino dans son livre sur Botticelli, p. 83. Voici l'intéressante mention du payement fait au peintre, extraite du livre de comptes de Giovanni d'Agnolo de' Bardi : « Mercholedi a di III d'aghosto (1485). A Chappella di Santo Spirito fior. 78 sol. 15 a oro larghi, per fior. 75 d'oro in oro paghati a Sandro del Botticello a lui contanti : che fior. 2 sono per azurro e fior. 38 per l'oro e mettitura della tavola e fior. 35 pel

suo pennello. » Les peintures se payaient généralement au bras carré ; c'est l'un des premiers cas où il soit fait état du talent du maître en tant que valeur marchande, et cela présage directement la pleine Renaissance.

103. Le Saint Jean-Baptiste a des analogies avec celui du tableau d'autel de Domenico Veneziano peint pour l'église de Santa Lucia dei Magnoli à Florence et conservé au Musée des Uffizi, mais Botticelli lui a donné une silhouette bien plus mouvementée.

104. Voir dans la Vulgate : *Liber Ecclesiastici*, ch. XXIV, versets 17-19.

105. Richa, *Chiese Fiorentine*, VII, 55-65. D'après le catalogue de 1893 de la *Galleria antica e moderna* où se trouvait alors ce tableau, il mesurait 3 m. 26 sur 2 m. 68 ; aujourd'hui aux Uffizi, réduit à son état original, il mesure 2 m. 40 sur 2 m. 70. On distingue aisément sur notre reproduction le morceau ajouté à la partie supérieure, immédiatement au-dessus des deux ronds figurant l'Annonciation.

106. La salle ne mesure guère plus de 11 m. de largeur, de sorte qu'il faudrait se reculer bien au delà de son axe central pour être à la juste distance.

107. Voir Mesnil, 12.

108. L'Annonciation a été peinte pour la chapelle de Benedetto di Ser Giovanni Guardi, la cinquième à droite, et payée 30 ducats ; la chapelle fut commencée en 1488, et l'autel consacré le 26 juin 1490. Voir les documents dans H. Horne, p. 355.

109. Pour les documents, voir Mesnil, 2. Le tableau avait été payé 100 florins d'or.

110. Cf. une intéressante note manuscrite de Horne sur la couleur chez Botticelli, à la Bibliothèque du Musée Horne à Florence. Le tableau était placé au premier autel à gauche dans l'église San Marco, au mur d'entrée.

111. Encore ont-elles été collées après coup, sauf les deux premières.

112. P. ex., ch. IX de l'Enfer : la tête de la Gorgone est apportée par un diable qui marche à terre, tandis que dans le dessin elle apparaît derrière les Furies au haut de la tour.

113. C'est seulement dans un manuscrit anonyme du XVI^e siècle, conservé à la Biblioteca Nazionale à Florence (Cl. XVII, n° 17) et contenant des notes sur la vie et l'œuvre de différents artistes, que l'on trouve le nom de l'amateur qui a commandé à Botticelli les dessins pour la Divina Comedia (p. 105 de l'édition de Carl Frey). La Bibliothèque du Vatican possède les dessins pour les chants I, IX, X, XII, XIII, XV et XVI de l'Enfer ainsi qu'une vue d'ensemble de l'Enfer, qui n'est pas de l'artiste, car on n'y retrouve rien de son dessin hardi et rapide : c'est le produit du labeur d'un miniaturiste appliqué qui résume en proportions minuscules les intentions du maître au revers du parchemin sur lequel celui-ci a dessiné l'illustration du premier chant de l'Enfer. Berlin possède les dessins pour le chant VIII de l'Enfer et tout le reste de la série depuis le chant XVII de

l'Enfer jusqu'au chant XXXII du Paradis. Le dessin pour le chant XXXI n'a pas été exécuté, non plus que celui pour le chant XXXIII du Paradis. Les dessins illustrant les chants II à VII, XI et XIV de l'Enfer n'ont pas été retrouvés. Pour les reproductions voir la Bibliographie.

114. Voir notamment le chant X de l'Enfer.

115. P. ex. Purgatoire VIII, Paradis XVII et XXXII.

116. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1914, et F. R. Martin, *Zeichnungen nach Wu Tao-Tze*, Munich, 1914, avec reproductions en fac-similé. Ces dessins sont peut-être postérieurs à l'époque à laquelle on les avait attribués d'abord, mais ils datent au plus tard du XIVe siècle.

117. Dans le chant VIII de l'Enfer, l'idée des tours à signaux paraît être empruntée aux bas-reliefs romains de la colonne de Trajan (voir S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, 232), mais Botticelli en a fait des tours du moyen âge.

118. C'est le cas surtout dans l'Enfer, non seulement pour les diables, mais aussi pour les suppliciés (colériques du chant IX, violents du chant XII, etc.).

119. Les personnages qui courent semblent sur le point de choir (c'est particulièrement frappant dans le Purgatoire, chants V et XI).

120. Voir, outre les chants XXVIII et XXIX du Paradis, dont il est question ci-après, les chants XXVI et XXVII du Purgatoire.

121. C'est le réaliste de la mystique, comme le dit très bien R. Davidsohn.

122. En plein Paradis, il fait parler saint Bernard comme un authentique Florentin de la rue (chant XXXII, vers 140-141).

123. Chants XXVIII et XXIX.

124. Notamment chant VI.

125. Les exceptions sont très rares : par exemple dans le IIIe Chant le visage de Dante est dessiné dans deux positions différentes pour indiquer qu'il se retourne, croyant n'avoir devant lui que des reflets.

126. L'anecdote rapportée par l'auteur anonyme des vies d'artistes contenues dans le *Codex Magl.* Cl. XVII, 17 (Edition Carl Frey, p. 104) met en scène Botticelli exprimant à Tommaso Soderini l'horreur que lui aurait inspirée l'idée de prendre femme. Le type androgyne des anges de Botticelli, la grâce de ses figures de jeunes garçons, la beauté profonde de certaines de ses figures de jeunes hommes le montrent particulièrement sensible au charme des adolescents.

127. Voir *Le Journal de Jean Burchard*, traduit par J. Turmel, Paris, 1932, p. 73.

128. Storia Fiorentina di Pietro Parenti, ms. de la Biblioteca Nazionale à Florence, II-IV, codex 169, fo 179 (septembre 1492).

129. Voir les engagements qu'ils prirent au conclave qui élut Innocent VIII dans le *Journal de Jean Burchard*, p. 72-73 de l'édition Turmel.

130. Le concours n'aboutit pas, Laurent de Médicis ayant jugé que, vu l'impor-

tance du travail, un examen plus approfondi des projets était nécessaire : le motif véritable de ce renvoi aux calendes grecques était probablement le manque d'argent.

131. Sur les rapports entre Botticelli et Giuliano da San Gallo, voir notamment C. von Fabriczy : *Giuliano da Sangallos Figürliche Kompositionen* (Ann aire des Musées de Berlin, 1902, p. 197) et *Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo, Kritisches Verzeichnis* (Stuttgart, 1907) ; J. Byam Shaw : *Botticelli oder Sangallo?* (*Belvedere*, X, p. 163, 1931) ; Berenson : *The Drawings of the Florentine Painters*, 1, 675.

La question des rapports d'amitié et de l'influence réciproque des deux artistes est loin d'être complètement élucidée et mériterait une étude à part.

132. Document découvert par Supino (*Botticelli*, p. 82) et reproduit par Horne (document XXV).

133. National Gallery, Nr. 275 ; ce tableau rond porte au revers le nom de Giuliano da San Gallo.

134. Les documents ont été publiés le plus complètement par Giovanni Poggi : *Il Duomo di Firenze*, Berlin, 1909 (publication du Kunsthistorischen Institutes à Florence).

135. Voir à Florence : au musée des Tapisseries un devant d'autel avec la Vierge, les apôtres et des saints, aux armes des Canigiani ; à S. Francesco dei Vanchettoni, un saint Jean à Pathmos; à Orvieto (Museo dell' Opera del Duomo) les broderies d'une chasuble et de deux dalmatiques; à Buda-Pesth (Musée d'Antiquités), les broderies d'une chasuble : Annonciation, Fuite en Egypte, Présentation au Temple, Nativité (d'après van Marle, XII, 289). Un dessin du Cabinet des Estampes de Darmstadt (les Incrédules pendant la descente du Saint Esprit) paraît être un modèle de broderie.

136. Pour la chapelle du cardinal de Portugal à San Miniato al Monte (Florence), commencée en 1461.

137. Voir note 42.

138. Voir E. Bertaux, *Botticelli costumier* dans *Études d'Histoire et d'Art*, Paris 1911.

139. Note manuscrite de l'auteur dans l'exemplaire à corrections de son Botticelli (codex 2.579, p. 82) au Musée Horne à Florence.

140. II. 79 et suiv. : *Delle Imprese Amorose nelle più antiche Incisioni Fiorentine*.

141. Voir O. H. Giglioli dans *Miscellanea di Storia dell'Arte in Onore di I. B. Supino*, Florence, 1933 ; van Marle, XI, 306; l'article sur Finiguerra dans le *Kuenstler Lexikon* de Thieme-Becker (tome XI, 1915). A. Blum (*Gazette des Beaux Arts*, 1933, I, 214) le regarde encore comme l'auteur de la « paix » du Musée National à Florence, figurant le Couronnement de la Vierge ; mais on ne peut lui attribuer avec certitude que les dessins (perdus) qui ont servi de modèle à

Giuliano da Maiano pour les marqueteries des armoires de la Nouvelle Sacristie au Dôme de Florence (Annonciation, saint Zénobe entre deux autres saints ; ces derniers panneaux sont à l'Opera del Duomo).

142. L'attribution de l'ensemble de ces bois au seul Bartolomeo di Giovanni (Berenson dans *The Burlington Magazine*, I, 18, et dans *The Drawings of the Florentine Painters*) n'est point justifiée, mais elle n'est pas en désaccord avec ce que je dis de l'influence de Botticelli sur les produits de l'art typographique florentin.

143. Léon Dorez : *Le portrait de Lorenzano par Sandro Botticelli (Bulletin de la Société française d'Histoire de la Medecine*, tome VI, 1907).

144. Voir Petri Criniti, *de Honesta Disciplina* (nombreuses éditions aux XV^e et XVI^e siècles).

145. C'est Vasari qui le dit « très ami » des deux artistes : mais il connaissait intimement son fils Fabio et peut avoir exagéré l'éloge du père pour plaire au fils.

146. Voir le texte dans l'étude de R. Förster : *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance (Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen*, année 1887, p. 29 et suiv.).

147. Livre III, chap. 44 à 48.

148. Botticelli avait déjà traité une fois le thème de la mort de Lucrèce dans un tableau du Musée Pitti attribué là à Filippino Lippi, mais dont l'invention appartient certainement au maître, même si l'exécution est de la main de l'élève. Il est intéressant de comparer ces deux versions (Voir Pl. LXXXVI). Botticelli n'a fait que reprendre dans la seconde les traits essentiels de la première. On trouve déjà dans celle-ci les trois arcades ouvrant sur un fond de paysage et précédées d'une colonne au sommet de laquelle se dresse un David. Au bas, devant le cadavre de Lucrèce, Brutus fait un geste de colère et de menace : mais ce geste, sobre et contenu dans la première version, devient théâtral dans la seconde et les parents éplorés qui entouraient le corps de Lucrèce font place à une troupe de guerriers romains qui accourent l'épée au clair. La scène du suicide de Lucrèce est déjà conçue de la même façon : elle tombe en avant, soutenue par les siens. Le simple portique qui sert de fond dans la première version a été remplacé dans la seconde par une imitation de l'Arc de Triomphe de Constantin, auquel a été adjoint un avant-corps avec colonnes et entablement. Bref, ce qui différencie la seconde version de la première, c'est surtout l'exagération du mouvement en tant qu'expression des sentiments et une tendance à l'archaïsme.

149. Voir Horne, p. 282 et suiv.

150. Cette propriété est située via di Monte Oliveto, au delà du couvent, à droite en montant. Voir G. Carocci, *Dintorni di Firenze*, 2^e édition (1907-1908), II, 385-386, et Horne, p. 268.

151. Doffo Spini était en relations constantes avec Lorenzo et Giovanni di Pierfrancesco et allait voir à Imola ce dernier qui avait épousé la célèbre Cate-

rina Sforza. Dans le troisième volume de ses *Quellen zur Geschichte Savonarolas*, Joseph Schnitzer a publié d'intéressants extraits de la chronique de Bartolommeo Cerretani, notamment la description d'un somptueux banquet qui avait réuni pendant le carnaval de 1498 « les Vieux » (les chefs) des compagnacci avec, à leur tête, Doffo Spini, alors âgé de cinquante ans.

152. Voici le texte complet de la lettre écrite de Cafaggiolo le 25 novembre 1495 par la femme de Lorenzo di Pierfrancesco et signalée par O. Pieraccini : *La Stirpe dei Medici di Cafaggiolo,* Florence 1924, tome I, p. 356.

A. S. F. — Mediceo avanti il Principato, filza 68, c. 312.

E macchade scriverti perche lunedi sera a ore due di notte circa arrivo quassu appie di Trebbio a chasa il soldato, un fratello di donato ardinghelli orafo et il figliuolo del soldato lo guido a Trebbio et disse che era gharzone di Sandro di Botticello et che Sandro veniva quassu a dipignere cierte chose allorenzo. In modo che gli albergo a trebbio et jer mattina a buonora si parti et andossene a villa nuova a chassa monna Checcha da Poggibuci dove laltro suo fratello fuggito dicesi che egli e di quelli amorbati et che a lasciato chossi il padre amalato et forse a questora potrebbe essere morto. Intendete chosti chome la chosa passa et se questo suo padre e morto et date aviso di qualche chosa. Et intendi dallorenzo quello gli pare da fare perche stiamo piu tosto chon dispiacere che altro sendo chostui alberghato a trebbio. Noi ci partimmo di lassu lunedi dopo mangiare et siamo sani per la grazia diddio et ingiegnemoci di fare buona guardia. per ora altro non acchade in Chafaggiolo. adi 25 di novembre 1495. Madonna Semiramis

(Texte communiqué par Mary Pittaluga).

153. Le document concernant les travaux à Castello a été publié incorrectement par Horne p. 361, document XLIX. Il émane probablement de l'intendant de la villa de Castello près Florence, où Botticelli avait fait exécuter des travaux de peinture qui paraissent avoir été du ressort du peintre en bâtiments plutôt que de l'artiste. Mais peintre en bâtiments et peintre de tableaux n'étaient pas nécessairement des métiers différents à cette époque, bien qu'il y eût des peintres qui se disaient « peintres de chambres » « dipintore da chamere », en 1472 dans le *Libro Rosso della Compagnia dei Pittori,* v. *Archivio delle Arti, Accademia del Disegno, Codex* 2) ce qui équivaudrait à « peintre décorateur » de nos jours. Voici ce document qui ne permet pas d'oublier que Botticelli fut un petit patron entrepreneur de peintures décoratives :

Fassi fede per me basino a Sandro Botticello d'opere cinquanta sette ca quivi cho tre dipitori a s. 14 l'uno e uno di sedici opere a s. 10 el di l'uno e uno fatore a s. 7 el di che a opere diciotto fatte voi ora

a di 3 di luglio 1497
basino a chastello

l. 39,18
8
6,6
l. 54. s. 4

A. S. F. Carteggio mediceo, filza miscellanea 201.

Cette note des journées faites à la villa de Castello par des ouvriers peintres pour le compte de Botticelli est adressée à Lionardo Strozzi à Florence.

154. Voir le document publié par Horne (p. 362, doc. L, et le commentaire p. 279).

155. Diario di Luca Landucci, publié par Jodoco del Badia, Florence 1883.

156. *A. S. F. Conventi soppressi. San Marco.* Cod. 73, 1 et suiv. : Compte des aumônes retirées du tronc de la Crèche : alors qu'en novembre 1496 on en retirait 40 livres en 12 jours, du 26 mars au 22 mai 1498, on n'en retirait plus que 18 livres 12 sous.

157. Voir p. 21, 22.

158. Document publié par Carl Frey : *Die Loggia dei Lanzi*, Berlin 1885, p. 345.

159. Lettre de Francesco Malatesta à Isabelle d'Este, du 23 septembre 1502, dans la très intéressante correspondance de la marquise avec ses représentants à Florence au sujet d'un tableau commandé au Pérugin, publiée par W. Braghirolli dans le *Giornale d'Erudizione Artistica*, 1873, 159 et suivantes.

160. *A. S. F. Uffiziali di Notte*, Cl. IV N° 11, 16 novembre 1502.

161. Voir notamment dans la chronique de Simone Filipepi (frère de Botticelli) qui abuse de cette sorte d'arguments.

162. Petri Criniti, *De Honesta Disciplina*, livre III, chap. II : « Nuper autem consedimus in Marciana Academia apud Hieronynum Savonarolam, qui aetate nostra in omni prope philosophia maxime præstat », etc.

163. On trouvera un bon choix de textes de Savonarole concernant l'art et de gravures illustrant ses écrits, dans G. Gruyer : *Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole publiés en Italie au* XV^e^ *et au* XVI^e^ *siècle et les paroles de Savonarole sur l'Art* (Paris, 1879). Cf. aussi les principaux biographes de Savonarole, dont le plus récent, Joseph Schnitzer (1924), admirateur du dominicain, comme Villari, a publié une série de documents concernant son histoire (*Quellen und Forschungen zur Geschichte Savonarolas*, 1902 et suiv.) notamment des extraits des chroniques B. Cerretani et de Pietro Parenti. Ce sont naturellement les sermons de Savonarole qui offrent les plus clairs témoignages de l'action qu'il voulait exercer dans le domaine de l'art : comme tous les réformateurs de son esprit, il ne craignait pas de conseiller de briser et de détruire les œuvres d'art qui n'étaient pas conformes à ses conceptions morales étroites.

164. Les descriptions les plus complètes de ces bûchers des vanités ont été donnés par des partisans de Savonarole, telle celle qui se trouve dans la biographie attribuée à Fra Pacifico Burlamacchi. Sur les toiles flamandes détruites sur ces bûchers, v. Mesnil, 9, p. 80-85.

165. Vasari dit que Baccio porta au bûcher des vanités toutes les études de nu qu'il avait faites, que Lorenzo di Credi l'imita ainsi que beaucoup d'autres connus comme « piagnoni ». C'est le seul témoignage que nous ayons et il est de plus d'un demi-siècle postérieur au fait.

166. *Diario Fiorentino di Luca Landucci* (Florence 1883), p. 127.

167. P. Villari, *Girolamo Savonarola*, 2^e^ édition, réimpression de 1898, 1, 326.

168. Publié par P. Villari et E. Casanova en appendice à un choix de sermons et d'écrits de Savonarole à l'occasion du 400e anniversaire de sa mort. (Florence, 1898).

169. L'irréligion du Pérugin (Vasari, III, 589) n'est probablement qu'une légende, due peut-être, comme le pense L. Venturi (étude sur le Pérugin dans *Pretesti di Critica*, Milan 1929), à la déception de ceux qui ont cherché dans son œuvre l'expression de la religiosité, ou plus simplement à la désinvolture avec laquelle il répétait d'une œuvre à l'autre les mêmes figures aux poses affectées (p. ex. l'Ascension du Christ du Musée de Lyon faite pour le maître-autel de S. Pietro à Pérouse, répétée au Dôme de Borgo S. Sepolcro, puis transformée en Assomption avec des changements insignifiants pour l'église de la S. S. Annunziata à Florence) et à sa vie épicurienne. Pour la chronologie de ses œuvres et la date de ses séjours à Florence, voir F. Canuti, *Il Perugino* (Siena, 1931). Qu'il ait été élève de Botticelli, comme le dit l'anonimo Gaddiano, est tout à fait improbable.

170. Voir H. Horne, *Botticelli's last Communion of Saint-Jerome* dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New-York, mars-mai 1915 et dans *The Burlington Magazine*, nov. 1915.

171. C'est pour l'oncle de Francesco, Piero del Pugliese, qu'il peignit son célèbre tableau de la Vierge, apparaissant à saint Bernard (église de la Badia, à Florence).

172. Un petit tableau de la collection Johnson à Philadelphie (reproduit par van Marle, XIII, 259) attribué à Bartolommeo di Giovanni et qui traite le même thème avec les mêmes données, permet de mesurer toute la distance qui sépare un grand artiste d'un praticien sans personnalité.

173. Pinacothèque de Bologne et Pinacothèque du Vatican.

174. Voir Horne, Doc. XLVIII (juin à octobre 1496). Le monastère a été détruit en 1529 en prévision du siège de Florence.

175. Dans une lettre publiée du vivant de Savonarole et contenant des instructions sur la vie religieuse à « Magdalena contessa della Mirandola » qui voulait entrer au couvent (voir le texte dans *le Lettere di Girolamo Savonarola ... raccolte ... da Rob. Ridolfi*, Florence 1933 ; p. 80 à 91), Savonarole critique les religieux qui voudraient être pauvres sans manquer de rien. Il recommande l'observation stricte du vœu de pauvreté : « qu'il n'y ait pas de « bambino » dans votre cellule ; aujourd'hui le bambino est devenu l'idole des religieuses, qui dépensent à le parer de telles sommes qu'elles suffiraient à enrichir beaucoup de pauvres gens : elles en rendront compte à Dieu au jour du Jugement dernier. »

On trouve d'autres allusions au culte du bambino dans les Sermons. Voir celui du 5 juillet 1495, où il critique à la fois l'amour des nonnes pour le bambino et leur prédilection pour les « canti figurati » (chants à plusieurs voix).

176. C'est le cas du « tondo » du Musée de Rouen Nr. 484.

177. Voir *l'Arte,* 1932, p. 417.

178. Voir la lettre du Frère Pietro de Nuvolaria à Isabelle d'Este du 3 avril 1501 dans *Documenti e Memorie riguardanti la Vita e le Opere di Leonardo da Vinci,* a cura de L. Beltrami, Milan 1919.

179. *Journal de Jean Burchard,* traduction de Joseph Turmel, Paris 1932, p. 129-138.

180. Voir le récit de Vasari dans la vie de Michel-Ange. (Vasari, VII, 282).

181. Luca Landucci, *Diario,* 11 février 1497 (1498) : Savonarole reprend sa prédication : « beaucoup s'abstinrent d'aller [à ses sermons] par peur de l'excommunication, disant : juste ou injuste, elle est à craindre. Je fus de ceux qui n'y allèrent pas ».

182. Comparée aux Pietà de Botticelli, la Pietà du Pérugin au Musée Pitti (datée de 1495) est du Bouguereau.

183. Voir mon article : *Le Pietà Botticelliane,* dans *Rassegna d'Arte,* septembre 1914.

184. Voir Chants XIII, XIV et XXXIII.

185. Elle date de 1545 d'après le livre de comptes de Lorenzo Lotto et a été peinte pour les dominicaines de S. Polo de Trévise. — La ressemblance que voit G. Isarlov *(L'Art et les Artistes,* juin 1934) entre la Pietà du Poldi-Pezzoli et une Pietà du maniériste anversois Jan de Cock au Musée de Vienne, ne me paraît pas évidente.

186. Vendue à Paris le 1^er^ décembre 1913 ; catalogue préfacé par Emile Bertaux.

187. Chez Dante le renard est symbole de fourberie ou d'hérésie.

188. Mon interprétation diffère de celle de Horne (p. 301-302) qui croit que l'incendie gagne les murs de Florence et qui voit dans les écussons à croix rouge des symboles du courroux de Dieu. Mais Florence est à la droite du Christ, comme la Madeleine, c'est-à-dire du côté des élus, et la correction que l'ange administre à l'animal diabolique, qu'il tient suspendu, semble faire allusion à la défaite finale de l'Esprit du Mal. Faute de documents précis l'interprétation de ce rébus mystique reste incertaine.

189. Voir Gomez Moreno, *Un trésor de peintures inédites du XV^e^ siècle à Grenade (Gazette des Beaux-Arts,* 3^e^ période, t. XL, p. 289-314).

190. Mathieu, XXVI, 36-46 ; Marc, XIV, 32-42 ; Luc, XXII, 39-46.

191. Mantegna et Bellini à la National Gallery, Pérugin au Musée Pitti.

192. 82 cm. × 56 cm. Le British Museum et le Musée des Uffizi en possèdent chacun un exemplaire.

193. Il avait été peint à Bruges vers 1475, mais n'avait probablement été transporté à Florence que vers 1480. Cf. A. Warburg, *Gesammelte Schriften,* I, 197 et suiv., 209 et suiv.

194. P. ex. l'apôtre au premier plan à gauche dans l'Assomption, qui met son

doigt sur sa bouche, et le saint André de la Pentecôte (le troisième à gauche) ; le geste des mains de l'apôtre à l'extrême droite, au premier plan de l'Assomption, et du saint Philippe (le premier à droite) dans la Pentecôte.

195. Reproduction dans van Marle, VIII, 416.

196. Notes manuscrites au Musée Horne.

197. Une autre peinture de même caractère bien qu'un peu moins brutale, avec un saint Jean debout inclinant douloureusement la tête et se tordant les mains, à la place du saint Jérôme, se trouve à l'église de San Giovanni Battista à Remole (Le Sieci, près Florence), derrière le maître-autel.

Le petit triptyque de la collection Pallavicini à Rome, figurant la Transfiguration du Christ avec Moïse et Elie et, latéralement, saint Jérôme et saint Augustin, est d'un médiocre imitateur qui a maladroitement copié, en l'affadissant, le saint Augustin d'Ognissanti et a probablement utilisé un dessin du maître pour la figure de saint Pierre, dessin qu'il a repris en le déformant pour la figure voisine. L'article de De Nicola dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (février 1912, p. 97) ne suffit pas à justifier l'attribution de cette œuvre à Botticelli.

198. Voir le dessin pour le chant XXVIII du Paradis, Pl. LXXX.

199. La période mystique de trois ans et demi, à laquelle il est fait plus d'une fois allusion dans l'Apocalypse sous différentes formes (42 mois, 1260 jours), se divise, d'après le verset 13 du chapitre XII, en un temps, deux temps et la moitié d'un temps, ce que Savonarole lui-même interprétait comme un an, deux ans et une demi-année ; de là l'expression de Botticelli, qu'il faut entendre dans le sens de : « dans le troisième semestre à partir du déchaînement du diable, sur terre ; » comme l'année commençait, selon la tradition florentine, le 25 mars, l'année 1500 s'étendait jusqu'au début du printemps 1501 et le déchaînement du diable devait advenir en l'automne de 1499. Cette date correspondant à l'époque où César Borgia entreprit ses expéditions en Romagne, Horne a supposé que c'était à lui que Botticelli faisait allusion en parlant du déchaînement du diable.

200. En réalité il s'agit de Rome, mais les *Piagnoni* pouvaient très bien penser à Florence que Savonarole comparait volontiers à Sodome.

201. Horne voudrait y voir des personnages contemporains, mais l'un d'eux porte la barbe, ce qui n'était pas à la mode, alors que l'un des Rois Mages est toujours représenté âgé et barbu.

202. Voir R. Förster : *Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga*, dans l'Annuaire des Musées de Berlin (XXII, 78 et suiv., 154 et suiv. ; année 1901). Tous les tableaux du studio d'Isabelle d'Este sont au Musée du Louvre.

203. La correspondance de la marquise de Mantoue au sujet de ce tableau a été publiée par W. Braghirolli dans le *Giornale d'Erudizione artistica*, 1873, p. 159 et suiv., sous le titre de : *Notizie e Documenti inediti intorno a Pietro Vannucci, detto il Perugino.*

204. Lettre de Francesco Malatesta du 23 septembre 1502 dans la corres-dance ci-desssus.

205. Lettre du 14 mai 1504.

206. Seul le panneau du Musée de Dresde est notablement plus large ; il mesure 1m82.

207. D'après von Rumohr (*Italienische Forschungen*, 1827, II, 273), le tableau qu'il avait acheté pour un ami et qui, après avoir appartenu à la collection von Quandt, passa au Musée de Dresde, provenait de la Compagnie de S. Zanobi ; mais il y avait à Florence deux compagnies de ce nom : la compagnia di San Zanobi, dite « dei Laudesi » et la Compagnia della Purificazione della Madonna e di San Zanobi, dite « di San Marco ». On ne sait de laquelle il s'agit (cf. Horne, p. 308 et suiv., et G. Poggi, dans *Rivista d'Arte*, janvier-mars 1916). Voir aussi pour les sujets traités, J.-P. Richter, *The Mond Collection* (dont faisaient partie les deux tableaux achetés par la National Gallery), Londres, 1910, et *Art in America*, juin 1915 ; B. Burroughs dans le Bulletin du Metropolitan Museum of Art de New York (octobre 1911) et dans le catalogue du Musée.

208. Dans les bas-reliefs de l'Arca di San Zenobio au Dôme de Florence.

209. Ce genre d'ornements, imités de l'antique, apparaît dans les peintures de l'appartement Borgia au Vatican (1494). Cf. Schmarsow, *Die Grottesken in der Dekoration der Renaissance* (Annuaire des Musées de Berlin, II, p. 130 ; 1881). On le trouve déjà dans un tableau d'autel de l'église San Giovanni à Montelupo près de Florence, qui paraît sorti de l'atelier de Botticelli. Voir la reproduction dans mon article *Ein Botticelli zu Montelupo (Zeitschrift für bildende Kunst*, avril 1900.

210. C'est avec Ercole de' Roberti (dit Ercole da Ferrara), élève de Francesco Cossa, que la parenté spirituelle est le plus frappante, surtout si l'on considère sa Crucifixion de la chapelle Garganelli à San Pietro de Bologne (entre 1482 et 1486), composition célèbre copiée plus d'une fois et dont il nous reste des fragments de copies (voir l'article de C. Gamba sur Ercole Ferrarese, dans *Rassegna d'Arte*, septembre 1915). Pour la biographie d'Ercole, voir A. Venturi, *Archivio storico dell' Arte*, II, 339 (1889) et les pages 656 à 712 de la troisième partie du volume VII de son Histoire de l'Art italien (1914) ; Fr. Filippini, *Ercole da Ferrara*, n° 34 de la *Piccola Collezione d'Arte* publiée par Alinari à Florence (1922) ; R. Longhi, *Officina ferrarese*, Rome, 1934.

211. Voir note 103. Ce fragment de prédelle appartient au Fitzwilliam Museum à Cambridge. Il a été exposé à Burlington House à Londres en 1930, (*Exhibition of Italian Art*, n° 131).

212. Il existe une faible réplique de ce tableau au Museo civico de Pistoia, reproduite par Gamba (Pl. 200).

213. Voir notamment Fr. Antal, *Studien zur Gotik im Quattrocento*, dans l'Annuaire des Musées de Berlin, 1925.

214. Aucune des déclarations cadastrales qui le mentionnent n'est écrite de sa main.

215. Je pense à l'*Annonciation* du musée des Uffizi et à la Vierge dite « Madonna del latte » dans l'ancien couvent de S. Francesco à Sienne.

216. Cf. Casimir von Chledowski, *Der Hof von Ferrara*, Berlin, 1910, J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance*, et le *Diario ferrarese* dans le tome XXIV de Muratori, *Rerum italicarum Scriptores*.

217. Voici la traduction de cette phrase : « Sandro mérita grand éloge dans toutes les peintures qu'il fit, quand il voulut y mettre du zèle et les faire avec amour, comme le tableau de l'Adoration des Mages de Santa Maria Novella... » La seconde édition des « Vite » de Vasari parut en 1568, après le Concile de Trente.

218. L'église et le cimetière ayant été transformés par la suite, il a fallu faire des recherches spéciales pour retrouver la situation exacte de la sépulture de l'artiste. Voir la brochure du P. Giuseppe Calamandrei : *La Tomba del Botticelli in Ognissanti* (Florence, 1931).

CATALOGUE DES PEINTURES

CATALOGUE DES PEINTURES

Ce catalogue ne comprend pas les innombrables produits de l'atelier ou de l'école de Botticelli qui ne sont que des répétitions affaiblies ou des combinaisons bâtardes d'œuvres du maître. On n'y trouvera que les œuvres exécutées par lui ou sous sa direction et quelques ouvrages d'élèves ou d'imitateurs qui offrent un intérêt spécial. — Les mesures des tableaux reproduits dans ce livre sont données dans la table des planches.

ALLEMAGNE

ALTENBURG. Musée Lindenau.

Portrait de femme de profil, en Sainte Catherine. Bois, 0,81 × 0,53.

Caterina Sforza, d'après Schmarsow, *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz*, 1897, p. 181. Œuvre de jeunesse de Botticelli, d'après Berenson (1932). Attribution douteuse.

BERLIN. Musée Kaiser Friedrich.

1128. *Saint Sébastien.* Voir p. 33 et pl. XV.

106. *Vierge trônant entre Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Evangéliste* (1485). Voir p. 111 et pl. LX.

Copie d'élève du groupe de la Vierge et de l'Enfant, jadis chez Edouard Simon à Berlin (vente 10-11 octobre 1929), reproduite dans A. Venturi, *Botticelli*, pl. XCII.

78. *Portrait de jeune homme.* Bois, 0,41 × 0,31.

Bon portrait attribué à Raffaellino del Garbo (Berenson, 1932), ou à Filippino Lippi (A. Scharf); attribution à Botticelli défendue avec acharnement par Bode.

102. *Vierge et Enfant debout et sept Anges portant des cierges.* Tondo, bois, diam. 1 m. 92.

Atelier de Botticelli vers 1485. Pour la perspective, voir Joseph Kern, *Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Botticelli, Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen*, t. XXVI, p. 137 (1905).

102 A. *Vierge à l'Enfant et huit Anges.* Tondo, bois, diam. 1 m. 35.

Atelier de Botticelli; sauf peut-être pour l'Enfant et les mains de la Vierge, l'exécution est due à des élèves. Provient de la collection du comte Raczynski.

106 A. *Profil d'une jeune femme à la coiffure fantaisiste.* Bois, 0,475 × 0,35.

L'une des nombreuses versions de ces figures idéales de femme coiffées « à la nymphe », sorties de l'atelier de Botticelli, et que l'on a fait passer arbitrairement pour des portraits de Simonetta Vespucci.

106 B. *Julien de Médicis.* Bois, 0,54 × 0,36.

Réplique médiocre ou copie. Voir Lugano.

1117. *Annonciation.* Voir p. 115 et pl. LXVI.

1124. *Vénus.* Voir pl. XXV.

Réplique d'atelier pour amateur de nu, de la figure centrale de la Naissance de Vénus. (Voir Mesnil, *Arts et Métiers Graphiques*, n° 48 ; 15 août 1935).

Collection Noak. *Jeune femme vue de profil.* Bois, 0,63 × 0,44.

Voir Musée Kaiser Friedrich, 106 A. Je n'ai pas vu ce tableau, qui a appartenu à la Collection d'Alfred Seymour, puis à celle de Marcus Kappel et a quitté récemment celle du Dr Noak. Bode le donne comme une œuvre authentique de Botticelli.

DRESDE. Musée de peinture.

8. *Vierge à l'Enfant avec le jeune Saint Jean.* Voir p. 108 et pl. LV.

9. *Scènes de la vie de Saint Zénobe.* Voir p. 183 et pl. CV.

FRANCFORT. Galerie Städel.

936. *Profil idéal de femme.* Bois, 0,82 × 0,54.

Voir Musée de Berlin, n° 106 A.

1064. *Vierge à l'Enfant avec le jeune Saint Jean.* Voir p. 108 et pl. LV.

1482. *Repos de la Sainte Famille.* Voir p. 186 et pl. XCV.

Réplique inférieure au Musée de Pistoia. Toile, 0,62 × 0,47 (reproduite dans Gamba, pl. 200).

HANOVRE. Musée Kestner.

Annonciation avec Donatrice. Voir pl. LXVII.

Très botticellien (dernière période) par le sentiment et l'inspiration ; exécution hâtive et sommaire.

LEIPZIG. Museum der bildenden Künste.

484. *Repos de la Sainte Famille.* Bois, 0,32 × 0,21.

Produit de l'atelier, fait probablement par le même élève que le tondo du Musée de Berlin n° 102.

Autre version au château de Poppi (Casentin) sans Saint Joseph et l'âne. Bois, 0,60 × 0,38. Voir G. de Nicola dans *l'Arte*, 1914, p. 261, et Gamba, pl. 200.

MUNICH. Ancienne Pinacothèque.

1075. *Pietà.* Voir p. 166 et pl. XCVI.

VIENNE. Académie des Beaux-Arts.

1099. *Vierge à l'Enfant, trônant entre le jeune Saint Jean et un Ange.* Bois, 0,98 × 0,57.

Ouvrage médiocre attribué à Jacopo del Sellaio (R. Eigenberger, *Die Gemälde der Galerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Vienne et Leipzig, 1927), mais dont le groupe central semble directement inspiré de la Madone de l'Oratoire de Santa Maria al Vannella à Settignano (planche I) et montre l'influence précoce de Botticelli sur les jeunes peintres.

1133. *Vierge à l'Enfant et deux Anges*, tondo provenant de Casa Canigiani. Bois, diam. 1 m. 12.

Bon travail d'atelier de l'époque du Couronnement de la Vierge.

Collection Liechtenstein. *Vierge à l'Enfant.* Bois 0,94 × 0,625. Voir p. 108.

ANGLETERRE

LONDRES. National Gallery.

589. *Vierge à l'Enfant avec un Ange.* Voir p. 16 et pl. IV.

Ecole de Fra Filippo Lippi d'après le Catalogue du Musée ; atelier de Botticelli jeune d'après Berenson (1932).

592. *Adoration des Mages.* Voir p. 36 et pl. XVI.

1033. *Adoration des Mages* (tondo). Voir p. 37-39 et pl. XVII et XVIII.

915. *Mars et Vénus.* Voir p. 54 et pl. XXVI et XXVII.

1034. *La Nativité* (1500-1501). Voir p. 174 et pl. CII et CIII.

3918-3919. *Scènes de la vie de Saint Zénobe.* Voir p. 183 et pl. CIV.

Proviennent de la collection Mond. G. P. Richter, *The Mond Collection*, Londres, 1910, en voulait faire une œuvre de jeunesse de Botticelli !

626. *Portrait de jeune homme.* Voir pl. CVI.

C'est le seul portrait séparé (avec celui d'un homme portant la médaille de Côme de Médicis, pl. CVII) que Horne considérait comme de la main de Botticelli. Bode ne les admettait ni l'un ni l'autre, mais regardait comme authentique celui du Musée de Berlin (n° 78).

226. *Vierge à l'Enfant avec le jeune Saint Jean agenouillé et deux Anges couronnant la Vierge.* Tondo, bois, diam. 1 m. 12.

Ouvrage de l'atelier semblable au tondo de la Collection Pallavicini à Rome. Voir pl. XCIII.

275. *Vierge à l'Enfant avec le jeune Saint Jean et un Ange.* Voir p. 133, note 133 et pl. XCIII.

1124. *Adoration des Mages.* Bois, 0,55 × 0,83.

Attribuée autrefois à « Amico di Sandro » par Berenson, qui la considère avec plus de raison aujourd'hui comme une œuvre de jeunesse de Filippino Lippi.

2082. *Profil de femme; au revers un Ange portant une sphère armillaire.* Bois, 0,59 × 0,40.

Voir Musée de Berlin, 106 A.

2497. *Vierge avec le petit Saint Jean adorant l'Enfant Jésus.* Tondo, bois, diam. 0,93.

Produit de l' « atelier achalandé ». Geste affecté du petit Saint Jean, analogue à celui que l'on voit dans le tondo du Musée de Turin.

2508. *Vierge à l'Enfant et deux Anges.* Bois, 0,69 × 0,50.

Produit de l'atelier de Verrocchio sous l'influence du jeune Botticelli, attribué à celui-ci par Gamba et par Berenson (1932).

2906. *Vierge avec Enfant égrenant une grenade.* Bois, 0,66 × 0,53. Voir p. 186.

1126. *Assomption de la Vierge.* Peinture sur bois transportée sur toile, 2,25 × 4,58.

Généralement attribuée à Francesco Botticini, malgré une tentative récente (A. Brizio, *l'Arte*, 1933, p. 108) de la rendre à Botticelli à qui Vasari l'attribuait. Ce tableau, peint pour Matteo Palmieri († 1478), est resté célèbre à cause de la discussion d'ordre théologique à laquelle il a donné lieu. (Cf. Diego Angeli, *Per un quadro eretico, Archivio storico dell' Arte* 1896, p. 58). On y reconnaît l'influence de Botticelli, mais ni sa main, ni sa richesse d'invention.

Victoria and Albert Museum (South Kensington). Legs Jonidès.

Portrait d'Esmeralda Bandinelli. Bois, 0,64 × 0,39. Ce portrait, retouché par Dante Gabriele Rossetti à qui il appartenait, est attribué à Botticelli jeune par Berenson (1932), qui en avait fait d'abord une œuvre d' « Amico di Sandro ».

Viscount Rothermere. *Profil de femme.* Bois, 0,48 × 0,355. Voir pl. CIX.

Naguère dans la collection Trivulzio à Milan. Voir *The Collection of Viscount Rothermere*, édition privée avec notes de Konody, Londres, 1932. Je ne connais ce tableau que par les reproductions et je le donne ici comme une œuvre de Botticelli d'après le témoignage de Lionello Venturi.

Collection de Lady Watney. *Le mariage de Nastagio degli Onesti et de la fille de Paolo Traversari.* Bois, 0,84 × 1,42. (Exposition d'art italien à la Royal Academy, 1930, n° 135).

Sujet emprunté au Décaméron (5e journée, 8e nouvelle). Ce panneau fait partie d'une série de quatre panneaux peints à l'occasion du mariage de Giannozzo di Antonio Pucci avec Lucrezia di Piero di Giovanni Bini en 1483 (d'après Horne, p. 133) et destinés certainement à la décoration d'une chambre à coucher. Les trois autres, jadis dans la collection Spiridon à Paris (vendue à Berlin le 31 mai 1929; catalogue par O. Fischel), ont été achetés par M. Cambo, à Barcelone. Ces panneaux, curieux au point de vue de l'histoire des mœurs, forment un ensemble où se marque l'influence de Botticelli, mais où n'apparaît pas sa main. L'exécution est due à des praticiens comme Jacopo del Sellaio et Bartolommeo di Giovanni. Reproductions dans P. Schubring, *Cassoni*, 2e édit., nos 397-400.

ENVIRONS DE LONDRES.

HATFIELD. Mrs Burns.

Portrait de Dante vu de profil. Toile, 0,545 × 0,475.

Portrait reproduisant le type de Dante âgé, tel qu'on se le représentait généralement à la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e] ; il dérive non du Dante jeune attribué à Giotto (Bargello à Florence), mais du Dante âgé dont le modèle le plus ancien se trouve dans le Jugement Dernier de la Chapelle Strozzi à Santa Maria Novella (les fresques de cette chapelle sont maintenant attribuées généralement à Nardo di Cione, le frère de l'Orcagna). Voir sur ce dernier portrait de Dante mes études dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, août 1900, et *Miscellanea d'Arte*, février 1903. — Collection Alfred Seymour, puis Collection Langton Douglas. — L'effet produit par ce tableau est moins banal qu'on ne pourrait le supposer d'après les reproductions, mais il a été fortement repeint et offre par endroit des couches épaisses de couleur qu'on ne voit jamais dans les tableaux à la détrempe ; l'attribution à Botticelli reste douteuse.

RICHMOND. Collection Cook.

22. *Pentecôte*. Voir p. 173 et pl. CI.

23. *Portrait idéal de femme*. Toile, 0,58 × 0,40.

Cf. Musée de Berlin 106 A.

Collection Lee of Fareham. White Lodge, Richmond Park. *Trinité avec Sainte Marie-Madeleine et Saint Jean-Baptiste*. Voir p. 32 et pl. XII.

BELGIQUE

BRUXELLES. Collection P. Bautier.

Pietà. Bois, 1,07 × 0,695.

Voir p. 167 et mon étude sur les Pietà botticelliennes (*Rassegna d'Arte*, septembre 1914) où ce tableau est reproduit.

ÉCOSSE

ÉDIMBOURG. National Gallery.

Portrait d'homme jeune (voir Paris, Louvre, n° 1663).

1536. *Vierge et petit Saint Jean adorant l'Enfant Jésus*. Bois, 0,46 × 0,41.

Jadis collection Fuller Maitland. Exemple typique des produits de l' « atelier achalandé » : l'Enfant Jésus est emprunté, en sens inverse, à la Vierge trônant entre les deux Saint Jean du Musée de Berlin et se retrouve dans le tondo acheté par Wildenstein en décembre 1929 (voir New-York) ; le petit Saint Jean au geste affecté a son double dans le tondo du Musée Jacquemart-André à Paris, etc.

GLASGOW. Art Gallery.

Annonciation. Bois, 0,495 × 0,585.

Exposition d'art italien, Londres Royal Academy, 1930, n° 118. Charmante petite composition, dont l'invention, sinon l'exécution, paraît due au maître.

ESPAGNE

BARCELONE. Collection Cambo.

Portrait d'homme. Peinture sur panneau transportée sur toile, 0,49 × 0,35. Voir pl. CVII, à dr.

La publication toute récente du livre de Benedetto Croce sur *Michele Marullo Tarcaniota* (né en 1453 mort en 1500) n'a fait que confirmer l'identification proposée déjà par Berenson. La copie du portrait de Marullus de la collection d'hommes célèbres formée par Paolo Giovio, copie conservée au Musée des Uffizi (n° 699) et reproduite dans le livre de Croce, a eu incontestablement comme modèle premier le portrait peint par Botticelli, où revit la physionomie si spéciale de ce Grec, à la fois poète et soldat. Celui-ci trouva, comme humaniste, un très bon accueil à Florence, où il séjourna de 1489 à 1494 et où il fut l'hôte de Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici, le protecteur de Botticelli. Revenu dans cette ville en 1496, il y épousa la poétesse Alessandra Scala avec qui Politien avait échangé des vers grecs. Appelé à Forli en 1499 par Caterina Sforza, veuve de Giovanni di Pierfrancesco, pour organiser la défense de la ville, il devait mourir par accident l'année suivante, noyé dans un torrent grossi par les pluies. C'est évidemment de son premier séjour à Florence que date le portrait de la collection Cambo, naguère dans la collection Edouard Simon à Berlin (voir l'article de F. Laban dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, juin 1906); avant 1906, en Russie où il fut entoilé. — Exposition de l'art italien à Paris, 1935, n° 67.

Le mariage de Nastagio degli Onesti et de la fille de Paolo Traversari. Voir Londres, collection Lady Watney.

GRENADE. Chapelle Royale.

Christ au Jardin des Oliviers. Voir p. 171 et pl. XCIX

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

BOSTON. Musée Gardner.

Vierge de l'Eucharistie. Voir note 101 et pl. LIII et XCII.

Mort de Lucrèce. Voir p. 146 et pl. LXXXVI.

Nativité. Tondo, bois, diam. 0,75.

Vierge adorant l'Enfant que soutient Saint Joseph; au fond, deux bergers s'approchent. Bon travail d'élève d'après dessin du maître. Dernière décade du xv^e s. Reproduction dans van Marle, XI*, 169.

CAMBRIDGE. Fogg Art Museum.

Christ en croix avec la Madeleine et un Ange. Voir p. 169 et pl. XCVIII.

Ecce Homo. Voir p. 165 et pl. XC.

DÉTROIT. Institute of Arts.

Ecce Homo. Bois, 0,445 × 0,29.

L'une des « images de piété » sorties de la « bottega » de Botticelli. Voir p. 164-165. Yashiro (*Art in America*, 1927, p. 227) y voit une œuvre originale du maître.

NEW-YORK. Metropolitan Museum of Art.

B 652-1. *Trois Miracles de Saint Zénobe.* Voir p. 184 et 190 et pl. CV.

Legs Altman. *Dernière Communion de Saint Jérôme.* Voir p. 157-160 et pl. LXXXXVII.

Collections privées :

Duveen. *Vierge à l'Enfant.* Bois, 0,37 × 0,29. Voir p. 163 et note 177.

Vierge à l'Enfant (de la Galerie Corsini à Florence), voir Washington.

Vierge à l'Enfant avec le jeune Saint Jean. Tondo, bois; diam. 0,85.

Vierge à l'Enfant avec un Ange. Bois, 0,85 × 0,66.

Provient de la collection Austen à Horsmonden (Kent). Œuvre de jeunesse encore sous l'influence prédominante de Fra Filipo Lippi, exécutée avec le concours d'élèves. Reproduction dans L. Venturi, *Italian Paintings in America*, pl. 242; faible réplique dans la Collection Epstein à Chicago.

Philippe Lehman. *Annonciation.* Bois, 0,24 × 0,36.

Provient de la collection Barberini à Rome. Voir Mesnil, 4. D'après L. Venturi (*Italian Paintings in America*) ce tableau a subi récemment un nettoyage habile qui fait qu'on ne peut plus douter de son authenticité.

Rockefeller Junior. *Vierge à l'Enfant assise avec le jeune Saint Jean agenouillé.* Bois, 0,46 × 0,37.

Jadis dans la collection Heseltine à Londres. Bon ouvrage de l'atelier avec la collaboration du maître, d'après Horne, p. 265 (reproduction); époque de la Calomnie.

Wildenstein. *Vierge adorant l'Enfant Jésus.* Tondo, bois, diam. 0,60.

Jadis dans la collection Paravey, Paris. Vendu 1.800.000 frs. à l'Hôtel Drouot, 16 décembre 1929. Reproduit par L. Venturi (*Italian Paintings in America*, pl. 246), qui le donne pour une œuvre de la main du maître, peinte vers 1481.

GLEN FALLS (New-York). Collection Louis F. Hyde. *Annonciation,* voir pl. LXVII.

D'après L. Venturi (*Italian Paintings in America*) c'est la plus ancienne Annonciation de Botticelli : œuvre de jeunesse sous l'influence de Verrocchio.

PHILADELPHIE. Collection Johnson. Quatre panneaux de prédelle avec *Scènes de la légende de Sainte Marie-Madeleine.* Voir p. 33 et pl. XIII et XIV.

Portrait de Lorenzo Lorenzano. Voir p. 138 et pl. LXXXI.

WASHINGTON Collection A. Mellon. *Adoration des Mages.* Voir p. 67 et pl. XXX.

Vierge à l'Enfant, v. p. 107, note, et pl. LII à gauche.

Provient de la Galerie Corsini à Florence, par l'intermédiaire de la Maison Duveen, de New-York.

Portrait de jeune homme. Voir pl. CVI à gauche.

Ce charmant portrait, qui provient de la collection Liechtenstein à Vienne, avait été attribué par Berenson à « Amico di Sandro » (et il l'est maintenant à Filippino Lippi), mais il n'est pas douteux que ce soit une œuvre de Botticelli (avant 1480).

Portrait d'adolescent (provenant de la collection Cl. H. Mackay, New-York). Bois, 0,40 × 0,30.

Ce tableau, jadis dans la Collection Schickler à Paris, a passé par la maison Duveen. Berenson en a fait dans *Art in America* (1921, p. 26) un grand éloge, reproduit par W. R. Valentiner, *The Clarence H. Mackay Collection*, édition privée, New-York, 1926. Je l'ai vu à Londres en 1930 à l'exposition de la Royal Academy et je partage entièrement l'opinion de Roger Fry (dans sa critique du *Botticelli* de Yashiro, *Burlington Magazine*, avril 1926), qui souhaite que ce portrait mesquin et plat ne prenne pas place d'une façon définitive dans l'œuvre de Botticelli : il offre cette exagération, fade et mécanique, du sentiment botticellien qu'on trouve chez certains de ses imitateurs. Berenson ne dit-il pas en substance la même chose quand il écrit que ce tableau est plus botticellien que tous les Botticellis?

FRANCE

BESANÇON. Musée.

Collection Jean Gigoux n° 188. *Portrait de jeune garçon* avec cette inscription : EL TENPO CONSUMA. Bois, 0,46 × 0,31.

Attribué à Botticelli par Berenson (1932), à l'école de Piero del Pollaiuolo par van Marle (XI, 417) ; mais l'expression de ce portrait est trop spirituelle pour Piero.

CHANTILLY. Musée Condé.

n° 16 *L'Automne.* Toile 1m.92 × 1m.05.

Œuvre provenant de Rome où la virent encore Crowe et Cavalcaselle ; elle est d'un imitateur de Botticelli qui a repris en le modifiant le groupe de la femme portant un fagot sur la tête et de l'enfant portant des raisins dans la fresque du *Sacrifice expiatoire du Lépreux* à la Chapelle Sixtine (Voir pl. XXXVIII à dr.) ; certains éléments (au bras gauche) paraissent empruntés au dessin de *l'Abondance* au British Museum. (pl. CX) ; l'exécution est grossière et va jusqu'à la caricature dans les deux figures d'enfant.

n° 20 *Vierge avec l'Enfant Jésus et un Ange.* Bois, 0,84 × 0,61.

Copie littérale, mais sans esprit, de la Vierge du Palais Chigi (aujourd'hui au Musée Gardner à Boston) ; le fond de paysage a été remplacé par une haie de roses et des roses ont été substituées aux fruits du panier.

PARIS. Musée Jacquemart-André.

739. *La Fuite en Égypte.* Panneau transposé sur toile, 1m.30 × 0,99.

Ouvrage d'atelier d'exécution médiocre et en mauvais état de conservation. Le motif central, exprimant la tendresse mutuelle de la mère et de l'enfant, est de sentiment très botticellien et dérive probablement d'un dessin du maître.

1039. *Nativité avec le petit Saint Jean agenouillé et une vue de Venise comme fond.* Tondo, bois, diam. 0,70.

Tableau de l'école de Botticelli : l'avant-plan est emprunté au répertoire de l'atelier : la Vierge se retrouve plus ou moins exactement dans toutes les Nativités du Maître ; le petit Saint Jean répète littéralement celui de la Nativité du Musée d'Édimbourg. Mais le fond montre tous les éléments caractéristiques de la ville de la lagune.

Musée du Louvre.

298 A. *Vierge à l'Enfant,* dite *Madonna dei Guidi di Faenza.* Voir p. 16 et pl. V.

1296. *Vierge à l'Enfant et le petit Saint Jean.* Voir p. 107 et pl. LIV.

1297 et 1298. *Fresques provenant de la villa Lemmi* près de Florence. Voir p. 100 à 104 et pl. XLVIII à LI.

1345. *Vierge à l'Enfant avec cinq anges.* Bois, 0,62 × 0,42.

Œuvre de jeunesse de Botticelli, montrant déjà l'influence de Verrocchio. O. Sirén l'attribue à un peintre qu'il désigne du nom de « Maître de l'écharpe orientale » Voir Catalogue de vente de la Collection Blakesley à New-York, American Art Gallery, 1914 (communication de O. Sirén).

1663. *Portrait d'un jeune homme.* Bois, 0,54 × 0,40.

Portrait attribué d'abord par Berenson à l'hypothétique « Amico di Sandro », puis restitué par lui (1932) à Botticelli, malgré certains traits qui eussent pu lui suggérer l'habituelle substitution de Filippino, à « Amico ». Autre version (contestée) au Musée d'Édimbourg.

1300 A. *La Vierge et l'Enfant Jésus entre deux anges.* Bois, 0,79 × 0,55.

Ouvrage de l'atelier, avec collaboration de Filippino Lippi selon Gamba ; autre version, avec un ange seulement, au Musée de Marseille, n° 802, attribuée à Jacopo del Sellaio par Berenson (1932)

1662 A. *Histoire de Virginia Romana.* Bois, 0,41 × 1,25.

Le rapport entre ce panneau, attribué généralement à Filippino Lippi, et le panneau de la collection Morelli à Bergame, est le même qu'entre le tableau du Musée Pitti, figurant la mort de Lucrèce, et celui du Musée Gardner à Boston. Voir note 148.

Collection du Baron Lazzaroni.

Portrait de Laurent de Medicis. Voir pl. XXI.

Ce portrait est le pendant de celui de Julien de Médicis, aujourd'hui dans la collection Thyssen à Lugano : tous deux se trouvaient chez le comte Procolo Isolani à la Villa de Castelvecchio près de Bologne. Assez abîmé, le portrait de Julien dut être entoilé ; il fut vendu en Amérique par l'intermédiaire de la maison Duveen ; il était encore, il n'y a pas longtemps, à New-York dans la collection Otto H. Kahn. Le portrait de Laurent fut donné par le comte Isolani au baron M. Lazzaroni il y a plus de quarante ans. Dans le *Burlington Magazine* (tome XXV, p. 117, 1914) G. F. Hill a montré que le portrait de Julien de Médicis devait avoir servi de modèle à la médaille commémorant la conjuration des Pazzi ; ses arguments s'appliqueraient aussi bien au portrait de Laurent. L'opinion défavorable au portrait de Laurent, émise par quelques critiques qui l'ont vu, est partagée par beaucoup d'autres qui ne l'ont pas vu.

Christ couronné d'épines montrant le fer de la lance qui lui a percé le flanc. Voir p. 64 et pl. XC.

ROUEN Musée de peinture.

484. *Vierge à l'Enfant et un ange offrant des roses.*

Médiocre produit de l'atelier de Botticelli, intéressant seulement par un détail iconographique. Voir pp. 162 - 163 et note 176.

STRASBOURG Musée des Beaux Arts.

217. *Vierge à l'Enfant et deux anges.* Voir note 11 et pl. IV.

HOLLANDE.

AMSTERDAM. Collection E. vom Rath. *Judith.* Voir pl. XCIV.

Fin du XV^e siècle. Jadis dans la collection von Kauffmann à Berlin ; voir G. Frizzoni dans l'*Arte*, V, 292 (1902)

ITALIE.

BERGAME. Accadémia Carrara, collection Morelli. *Histoire de Virginia Romana.* Voir p. 144-147 et pl. LXXXIV-LXXXV.

Christ couronné d'épines. Voir p. 164 et pl. XC.

Portrait de Julien de Médicis. Réplique d'atelier, original à Lugano.

FIESOLE. Eglise San Domenico. *Christ en Croix avec la Vierge et Saint Jérôme.* Voir p. 174 et pl. XCV.

FLORENCE. Accademia delle Belle Arti.

8657. *Vierge trônant entre Sainte Marie-Madeleine, Saint Jean-Baptiste, Saint François et Sainte Catherine, et, agenouillés à ses pieds, Saint Côme et Saint Damien.* Voir p. 31 et 62 et pl. X et XI.

3166. *Vierge avec le jeune Saint Jean et deux anges*. Voir p. 16 et pl. IV.

Galerie Corsini.

176. *Vierge à l'Enfant* (voir Washington, Collection Mellon).

167. *Vierge à l'Enfant avec six anges*. Voir p. 108 et pl. LVI.

210. *Portrait d'un homme tenant une bague*. Bois, 0,44 × 0,32.

Attribué par Morelli et Berenson à Botticelli, mais, comme le disait Horne (catalogue inédit des œuvres de Botticelli et de son école), ce portrait est plutôt pollaiolesque. Il a beaucoup souffert de restaurations exagérées. Reproduction : A. Venturi, pl. XXX ; van Marle, XI, 410, sous le nom de Piero del Pollaiuolo.

350. *Annonciation*.

Deux petits panneaux ronds d'environ 15 cm. de diamètre, ayant fait partie de la décoration d'un rétable d'autel. - Atelier de Botticelli vers 1490. Reproduction dans A. Venturi, pl. CXXXIX-CXL.

Galerie de l'Hôpital des Innocents. *Vierge à l'Enfant avec un ange*. Voir p. 14 et pl. II.

Galerie Pitti.

353. *Portrait d'une jeune femme*. Bois, 0,61 × 0,40. Voir pl. CIX.

Ce portrait, d'un dessin très pur et d'un coloris très subtil dans sa gamme de gris et de bruns, n'a eu qu'un tort, c'est de passer pour le portrait de Simonetta Vespucci, la « Dame » de Julien de Médicis : le public, qui s'intéresse plus à l'imagerie qu'à la peinture, s'en est détourné quand il a su qu'il ne représentait point la belle Simonetta. Berenson l'avait attribué à « Amico di Sandro » ; en 1932, il n'a pas passé, avec le gros de l'héritage de feu « Amico », à Filippino Lippi, mais bien au Ghirlandaio. Parmi les auteurs récents, van Marle et Gamba l'ont restitué à Botticelli.

348. *Vierge à l'Enfant avec le jeune Saint Jean et les archanges Michel et Gabriel*. Voir p. 108 et pl. LVI.

357. *Vierge inclinant l'Enfant vers le petit Saint Jean qui l'embrasse*. Voir p. XCI.

Exécuté dans l'atelier de Botticelli à l'époque de Savonarole. Thème différent de celui de la Vierge inclinant l'Enfant qui bénit le petit Saint Jean agenouillé de l'ex-collection G. Dreyfus à Paris, et de l'ex-collection G. Donaldson, Londres.

388. *Mort de Lucrèce*. Voir note 148 et pl. LXXXVI.

Dep. 58. *Vierge adorant l'Enfant entouré de quatre anges agenouillés; buisson de roses formant fond. Tondo ; médiocre produit de l'atelier.*

Musée des Uffizi.

504. *Vierge à l'Enfant bénissant, entourée d'une gloire de chérubins*. Panneau cintré, 1m. 20 × 0,66.

Œuvre de jeunesse où se trahit déjà l'influence de Verrochio. Peinture très altérée, devenue verdâtre.

1601. *Vierge à l'Enfant sous une arcade.* Voir p. 107 et pl. LII.

1606. *La Fortezza,* Voir p. 21-24 et pl. VI et VII.

1424. *Judith.* Voir p. 28 et pl. VIII.

1487. *Les Assyriens découvrent le corps d'Holopherne.* Voir p. 30 et pl. IX.

1488. *Portrait d'un homme portant la médaille de Côme de Médicis.* Voir pl. CVII.
On ne sait s'il s'agit d'un membre de la famille des Médicis (pas Piero di Lorenzo, comme on l'avait supposé, vu que le portrait ne peut être aussi tardif) ou de l'auteur de la médaille (Cristoforo Geremia? Voir à la bibliographie les articles de J. de Foville). - L'attribution à Botticelli, qui vient de Morelli, a été vivememt combattue par Bode (en vertu de l'antagonisme des deux critiques), mais elle est généralement admise aujourd'hui et l'on croit qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse du maître ; on ne saurait pourtant admettre que ce soit une œuvre de première jeunesse, vu la maturité de conception dont elle témoigne.

882. *Adoration des Mages.* Voir p. 39-41 et 46-48 et pl. XIX, XX et XXII.

8360. *Le Printemps.* Voir p. 49-53 et pl. XXIII.

878. *La Naissance de Vénus.* Voir p. 53 et pl. XXIV.

29 D. *Pallas et le Centaure.* Voir p. 55 et pl. XXVIII et XXIX.

1609. *Vierge du Magnificat.* Voir p. 109 et pl. LVIII.

1607. *Vierge à l'Enfant et six anges.* Voir p. 110 et pl. LIX et LX.

8361. *Vierge trônant avec six saints.* Voir p. 112-113 et pl. LXII et LXIII.

8390.-8393. *Prédelle de ce tableau d'autel.* Voir p. 114 et pl. LXIV et LXV.

1608. *Annonciation.* Voir p. 114 et pl. LXVI.

8362. *Couronnement de la Vierge.* Voir p. 116 et pl. LXVIII et LXIX.

8389. *Prédelle de ce tableau.* Voir p. 117 et pl. LXX et LXXI.

1496. *Allégorie de la Calomnie.* Voir p. 140 à 143 et pl. LXXXII et LXXXIII.

1473. *Saint Augustin.* Bois, 0,41 × 0,27.
Exécuté vers 1490 avec le soin d'un miniaturiste, mais sans rien de conforme au caractère de ce saint, si bien marqué dans la fresque d'Ognissanti (pl. XXXII) ou dans la prédelle du Couronnement de la Vierge (pl. LXX.).

4346. *Adoration des Mages inachevée.* Voir p. 67 et pl. XXXI.

4344 (Magasins). *Vierge trônant et six saints.*
Tableau d'autel transporté sur toile ; il provient de la villa de Trebbio qui appartenait à la branche cadette des Médicis. Ecole de Botticelli, dernière décade du XV[e] siècle.

Santa Maria Novella. A l'intérieur, au dessus de la porte centrale, *Nativité*, fresque.

Cette lunette, modifiée dans la forme, en grande partie repeinte et difficilement visible, paraît avoir été une œuvre de jeunesse de Botticelli : la figure vive du petit Saint Jean, qui s'approche d'un mouvement impétueux, est bien dans la veine du maître. - Voir Gamba, *Opere giovanili del Botticelli. Bollettino d'Arte*, mai 1932, avec reproduction. Cette œuvre est apparentée à une autre fresque de même sujet, entoilée et déplorablement restaurée, qui a appartenu à la Collection de Sir William Abdy, puis à celle de M. von Nemes (vendue à Paris chez Manzi les 17 et 18 juin 1913) et a reparu chez Böhler à Munich, à la vente d'objets d'art provenant des Musées de l'Etat à Berlin (1er-2 juin 1937; n° 654, pl. 48); cintrée et mesurant 1 m. 605 sur 1 m. 40, elle aura orné quelque tabernacle; les figures de la Vierge et de l'Enfant sont presque identiques à celles de la fresque de Santa Maria Novella; les deux petits Saint Jean sont apparentés par la vivacité du mouvement; Saint Joseph est debout et près de lui se trouvent deux bergers; dans le haut, le groupe de trois anges volant rappelle un dessin de Botticelli au Musée des Uffizi (n° 187).

San Martino della Scala. *Annonciation*, fresque, (maintenant dans l'atelier de restauration du Musée des Uffizi). Voir p. 70 et pl. XXXIV et XXXV.

Ognissanti. *Saint Augustin*, fresque. Voir p. 69 et pl. XXXII et XXXIII.

ENVIRONS DE FLORENCE.

QUARTO. La Quiete, Couvent et Maison d'éducation. *Couronnement de la Vierge, avec dix-huit saints*. Bois, 3,50 × 1,95.

Ouvrage médiocre d'un imitateur de Botticelli; exemple typique de ces innombrables tableaux qui ne sont que des caricatures de l'art du maître, mais que tant d'amateurs collectionnent précieusement comme des Botticelli authentiques. Horne (Catalogue inédit) dit finement que c'est l'ouvrage d'un peintre qui fut, comme Botticini, élève de Neri di Bicci et de Cosimo Rosselli (donc triplement médiocre).

SETTIGNANO. Oratoire de Santa Maria al Vannella. *Vierge à l'Enfant*, fresque. Voir p. 18 et pl. I.

LE SIECI. San Giovanni a Remole. *Christ en Croix avec la Vierge et Saint Jean*. Voir note 197.

MILAN. Ambrosiana. *La Vierge au lait*, panneau rond. Voir p. 161 et pl. LXXXII et XCII.

Musée Poldi Pezzoli. 155. Broderie : *Couronnement de la Vierge*, d'après un dessin de Botticelli.

156. *Vierge à l'Enfant*. Voir pl. XCI.

Epoque de la Vierge du Magnificat (voir Florence, Uffizi, n° 1609).

552. *Pietà*. Voir p. 167 et pl. XCVII.

MONTELUPO. San Giovanni. *Vierge trônant, Saint Sébastien, Saint Laurent, Saint Jean l'Evangéliste et Saint Roch.*

Voir note 209. Horne (Catalogue inédit) rapproche ce tableau du tableau d'autel du Musée des Uffizi n° 4344.

NAPLES. Musée National. 46. *Vierge à l'Enfant et deux anges.* Voir p. 14 et pl. III.

Musée Filangieri. 1506 bis. *Portrait d'homme.* Voir pl. CVIII.

Ce qui me le fait désigner comme portrait d'un membre de la famille des Médicis, c'est le type si caractéristique, au menton très allongé, qui a rappelé à Gamba (p. 117) Pierre le Goutteux. D'après le catalogue du Musée, ce portrait provient du château de Lapio dans les environs d'Avellino, qui appartenait aux Filangieri depuis plus de sept siècles. Berenson, qui attribuait ce portrait à « Amico di Sandro », ne le mentionne plus (1932).

PISTOIA. Voir Francfort.

PLAISANCE. Museo Civico. *Vierge et petit Saint Jean adorant l'Enfant Jésus.* Voir p. 108 et pl. LVII.

ROME. Fresques de la Chapelle Sixtine. Voir pp. 82-91, pl. XXXVI-XLVII et pl. LI.

Galerie Borghese. 348. *Vierge trônant avec l'Enfant bénissant le petit Saint Jean agenouillé; au fond, six anges.* Tondo, bois, 1m.70 de diamètre.

Travail de l'atelier vers 1490, sans participation directe du maître; le petit Saint Jean est inspiré de l'Enfant ressuscité de Filippino Lippi, dans la fresque de Masaccio terminée par lui. - Bode a soutenu énergiquement jusqu'au bout l'authenticité de l'œuvre. Alors que Morelli admettait encore que la composition était de Botticelli, Horne (Catalogue inédit) trouvait la disposition des figures trop confuse et leurs masses trop mal balancées pour admettre que Botticelli fût l'auteur du carton et il attribuait ce tondo à l'élève qui a peint l'*Automne* à Chantilly.

Collections privées : Baron Lazzaroni. *Vierge à l'Enfant avec le petit St. Jean.* Voir p. 163 et pl. LXXXIX.

Prince Pallavicini. *« La Derelitta » (L'Abandonnée).* Voir pl. CXII.

Cette figure de femme abîmée dans sa douleur, seule à côté d'un grand mur nu, a parlé à l'imagination de nos contemporains et ils en ont fait en quelque sorte un symbole de la détresse (« Peut-être une allégorie de la douleur », S. Reinach ; « le symbole de tout ce qui frissonne et pleure, sans visage, devant la porte éternellement close de l'invisible », Zola).

Mais à l'époque de Botticelli on ne symbolisait pas un sentiment par son expression : un symbole impliquait des attributs déterminés et une attitude ou un geste plus ou moins conventionnels. Ce qui s'exprime ici est une douleur humaine actuelle, directement ressentie, et, par cela même, émouvante. Il n'y faut point chercher de ces subtilités de commentateurs, qui ont été jusqu'à attribuer une signification à de soi-disant traces

d'humidité dans la pierre, qui n'étaient visiblement que des repeints et qui ont disparu au premier nettoyage. Il est bon de regarder cette œuvre en toute simplicité, comme on la regardait dans la famille qui la possédait depuis plus d'un demi-siècle quand je la vis pour la première fois, en mars 1906. Le prince Giulio Pallavicini me dit alors que, quand il était enfant, ce tableau passait chez les siens pour une figuration de Rhea Sylvia. Pourquoi pas? Il est évident qu'il a appartenu à une décoration de « cassone » et Gamba a eu raison de chercher à reconstituer l'ensemble dont il aurait fait partie. Selon lui (voir *Filippino Lippi e l'Amico di Sandro*), il aurait appartenu à l'un des deux cassoni de l'histoire d'Esther exécutés à Florence dans l'atelier de Botticelli, pour la plus grande part par Filippino Lippi, et dont le panneau le plus célèbre est au Musée de Chantilly (n° 19). Les panneaux latéraux à figures isolées, deux dans la collection Liechtenstein à Vienne et un au musée Horne à Florence sont apparentés à la Derelitta et ont approximativement les mêmes dimensions; tous ces panneaux proviennent de la famille florentine des Torrigiani. — Je crois que Gamba est aussi dans le vrai quant à la date de l'œuvre, qui aurait été faite en ce cas pendant le séjour de Filippino Lippi dans l'atelier de Botticelli vers 1475, et non du temps de Savonarole.

On peut diviser en deux classes les interprétations du sujet de « l'Abandonnée ». a) Interprétations historiques: la femme du Lévite Ephraïm (*Juges*, XIX) selon A. Venturi (*Tesori inediti dell'Arte a Roma*, 1896, et *L'Arte*, XXVII, 191, année 1924) : Thamar, fille de David (*Rois*, livre II, chapitre XIII), selon W. Creizenach (voir Bibliographie critique); la reine Vasthi répudiée par Assuérus (Livre d'Esther, I) selon Gamba ; Lucrèce selon Boloz Antoniewicz, qui l'associe au panneau du musée Pitti représentant la Mort de Lucrèce (voir planche LXXXVI) et l'attribue à Filippino Lippi ; un prisonnier chrétien attendant le moment où il sera jeté dans l'arène, selon E. Lesser (lettre au *Burlington Magazine*, LVI, 336, en réponse à l'article de R. Piccoli).
b) Interprétations allégoriques : la Vérité, mère de la Vertu, chassée de sa maison où l'Ignorance triomphe, selon R. Piccoli ; la Justice pleurant la mort de Savonarole et de ses deux disciples, selon Fr. Landsberger, qui, dans les loques éparses sur le pavement, veut reconnaître trois frocs !

Vierge trônant, couronnée par deux anges, avec le jeune Saint Jean agenouillé; panneau rond. Voir pl. XCIII.

Ouvrage décoratif de l'atelier. Le tondo semblable de la *National Gallery* à Londres, n° 226, ne serait, d'après Horne (Catalogue inédit), qu'une faible copie du XVI[e] siècle.

Transfiguration du Christ, avec Saint Jérôme et Saint Augustin. Bois, 0,28 × 0,38.

Reproduction dans A. Venturi, *Botticelli*, pl. XXVII. Voir note 197.

TURPIN. Pinacothèque. 109. *Vierge avec l'Enfant debout tenant une grenade.* Bois, 0,81 × 0,56.

Nous avons reproduit (pl. LXXIII) la tête de la Vierge, qui est une copie de celle de la Vierge du tableau d'autel de San Barnaba (Uffizi n° 8361) et qui montre combien un élève médiocre trahit le maître, même en copiant littéralement. D'après Horne, le caractère du paysage, avec ses bâtiments gothiques, et une certaine dureté dans le dessin des figures portent à croire que cette peinture est de quelque imitateur flamand de Botticelli.

110. *Vierge allaitant l'Enfant, avec un ange et le petit Saint Jean.* Bois, tondo, diam. 1m.20.

École de Botticelli vers la fin de sa carrière.

113. *Le jeune Tobie et les trois Archanges.* Bois, 1m. × 1,27.

Œuvre de jeunesse de Filippino Lippi, d'après Berenson (1932), qui l'avait d'abord attribuée à « Amico di Sandro » : l'influence de Botticelli y est très marquée.

Ex-collection Gualino. *Vénus,* voir pl. XXV.

Même remarque que pour le 1124 du Musée de Berlin. - Dans L. Venturi, *La Collezione Gualino,* 1926, on trouvera l'histoire de ce tableau et d'un troisième exemplaire, assez différent, qui est d'un imitateur médiocre de Botticelli (reproduction dans A. Venturi, *Botticelli* pl. CXC).

RUSSIE.

LÉNINGRAD. Ex-collection Stroganoff. *Annonciation,* sur deux petits panneaux de 0,45 × 0,13.

Saint Jérôme et Saint Dominique, sur deux panneaux un peu plus grands.

Voir V. Lasareff, *An unnoticed Botticelli in Petersburg, Burlington Magazine,* XLIV, 119 (1924), et A. Venturi, *Studi dal vero,* Milan 1927. - J'ai vu ces tableaux en 1921 à l'Ermitage, comme A. Venturi les y a encore vus en 1926. J'ignore leur sort ultérieur. Ce sont des œuvres intéressantes d'un bon élève de l'atelier achalandé de Botticelli, à l'époque de Savonarole.

SUISSE.

ZURICH Collection Abegg. *Saint Thomas d'Aquin.* Voir p. 139 et pl. LXXXI.

Provient de la collection G. Holford à Londres. Voir dans *The Holford collection privately printed for sir George Holford,* 1924, l'indication des diverses attributions proposées pour ce tableau.

DESSINS

En dehors de la série de dessins pour la Divine Comédie (voir chapitre IX et pl. LXXII - LXXX), les dessins originaux de Botticelli sont très rares. Berenson (*The Drawings of the Florentine Painters*) en donne un motif plausible : ses nombreux élèves se dispensèrent le plus souvent de faire eux-mêmes les dessins, vu qu'ils avaient sous la main les esquisses beaucoup meilleures de leur maître, qui, à force d'être employées, finirent par être réduites en lambeaux. Il dit avec raison que le plus beau

de ces originaux est le dessin à la plume, rehaussé de blanc, sur un fond rosé, conservé au British Museum et figurant l'Abondance (voir notre pl. CX); celui qui s'en rapprocherait le plus comme valeur artistique serait le Saint Jean-Baptiste des Uffizi (pl. CXI), dessin de même technique, qui daterait de l'époque du Saint Augustin d'Ognissanti (pl. XXXII).

On peut dans l'ensemble limiter le catalogue des dessins de Botticelli aux pièces signalées comme authentiques par Berenson.

Au Musée des Uffizi, outre le Saint Jean-Baptiste (n° 188; Berenson 563), une étude pour une Nativité (n° 209; Berenson 566), très abîmée, non sans rapport avec la Nativité de la National Gallery à Londres (pl. CII), un dessin plein de grâce et de mouvement en forme de lunette, avec un vol de trois anges chantant (n° 187; Berenson 570), un Saint Jérôme assis écrivant (n° 193; Berenson 564), un ange debout levant le bras droit (n° 202; Berenson 565), une étude pour la Pallas de la tapisserie appartenant au vicomte de Baudreuil (voir note 42), avec un repentir dans la partie supérieure de la figure (n° 201; Berenson 575; dessin d'élève d'après cette Pallas à l'Ashmolean Museum à Oxford).

Le n° 160, figurant un homme en fuite qui se retourne d'un air anxieux en mettant les deux mains sur la bouche, est au moins très proche de Botticelli (le visage de l'homme rappelle le centaure, pl. XXIX).

Berenson donne l'esquisse des Uffizi pour la Pallas comme un dessin d'élève, de même que la Foi, grandiose figure assise de la collection Malcolm (British Museum), que je considère, avec Horne, comme une œuvre du maître.

A l'Ambrosiana, à Milan, dans la collection de dessins dite Libro Resta, une figure de femme drapée, debout sur un piédestal et tenant une masse d'armes et un bouclier avec la tête de Méduse (Berenson 568), et un Saint Thomas agenouillé (Berenson 569).

Au Musée du Louvre, le n° 2686 de l'Inventaire (424 du catal. Reiset; Berenson 582: Miracle de Saint Jean l'Evangéliste: Résurrection de deux jeunes gens), dessin à la plume sur soie, semble un dessin pour broderie; selon Horne, il est possible que ce soit le poncif d'un original de Botticelli, redessiné par le brodeur. Il paraît être contemporain des dessins pour la Divine Comédie.

Le curieux dessin pour broderie, figurant les Incrédules pendant la descente du Saint Esprit sur les Apôtres (Cabinet des Estampes à Darmstadt; reproduction dans *Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina*, etc., tome V, pl. 578), est à mettre en rapport avec le tableau de la Pentecôte de la collection Cook à Richmond (pl. CI) et avec la gravure de l'Assomption (pl. C).

Je n'ai pu, malgré l'opinion courante, me convaincre de l'authenticité de l'étude à la pointe d'argent, figurant un jeune homme nu, conservée à la Kunsthalle à Hambourg et découverte après la publication du catalogue de Berenson (facsimilé dans *Zeichnungen Alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg*; Francfort, Prestel Verlag, 1927).

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Pour ne pas surcharger inutilement cette bibliographie, j'omets les ouvrages qui ont avant tout un caractère de vulgarisation et ceux qui ne font que traduire les impressions personnelles de l'auteur. L'œuvre de Botticelli ayant sollicité l'imagination des écrivains, je me suis en général borné à mentionner les études qui ont une valeur documentaire ou critique et constituent un apport original à la connaissance de l'œuvre ou de la vie de Botticelli.

I. — DOCUMENTS ET SOURCES BIOGRAPHIQUES ANCIENNES

Les archives de l'Etat à Florence (citées en abrégé A. S. F.) sont la source principale des données biographiques que nous possédons sur Botticelli et sa famille. La plupart des documents qui en sont tirés ont été réunis dans l'ouvrage de Herbert HORNE ; les autres se trouvent dans mes articles ou dans le présent livre.

FREY (Karl). *La Loggia dei Lanzi,* Berlin, 1885 (contient la matricule des peintres florentins).

GAYE (Giovanni). *Carteggio inedito di artisti dei secoli* XIV, XV, XVI. Florence, 1839, trois volumes (première récolte prélevée sur les richesses de l'A. S. F., considérablement augmentées par suite de la suppression des congrégations religieuses ; la plupart des transcriptions hâtives de l'auteur doivent être revues et complétées).

E. MÜNTZ. *Les Collections des Medicis au* XVe *siècle*. Paris, 1888 (comprend notamment l'inventaire fait à la mort de Laurent de Médicis en 1492).

RICHA (Giuseppe). *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine.* Florence, 1754-1762.

L. TANFANI-CENTOFANTI. *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*. Pisa, 1898.

ALBERTINI (Francesco). *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia*. Florence, 1510 (réédité par H. HORNE, Londres, 1909).

IL LIBRO DI ANTONIO BILLI.

IL CODICE MAGLIABECHIANO. Cl. XVII, 17, tous deux édités par Karl FREY. Berlin, 1892.

Léonard de Vinci. *Trattato della Pittura* (1[re] édit., Paris, 1651), compilation faite par un élève; le meilleur texte se trouve dans le Cod. Urbin. 1270, à la Bibl. du Vatican (voir ma note 49).

— *Il Codice Atlantico... riprodotto e pubblicato dalla R. Accademia dei Lincei.* Rome, 1894-1904.

— *The Literary works of Leonardo da Vinci,* publiés par J.-P. Richter, Londres, 1880-1883.

Vasari (Giorgio). *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori.* Première édition, Florence, 1550. Deuxième édition, Florence, 1568. Les textes de la vie de Botticelli dans les deux éditions (qu'il est important de confronter : cf. note 217 et mon étude « Connaissons-nous Botticelli ? ») ont été reproduits par Horne. L'édition de Vasari avec les notes documentaires de Gaetano Milanesi (8 volumes et un volume de tables, Florence, 1878-1885), la plus généralement citée, reproduit le texte de la deuxième édition.

Pour la chronique de Simone Filipepi, frère de Botticelli, voir note 168.

***

Les dessins de Botticelli pour la Divine Comédie ont été publiés en fac-similé, de la grandeur des originaux, par les soins de la Direction des Musées de Berlin, à partir de 1884, avec une introduction de F. Lippmann. Edition en dimensions réduites, avec les commentaires de Lippmann et les reproductions des gravures de l'édition de 1481 de la Divine Comédie (v. p. 121 et note 111), Berlin, 1896. Consulter aussi L. Volkmann, *Iconografia Dantesca* (Leipzig, 1897), et Horne, p. 192 et suiv.

II. — MONOGRAPHIES ET ÉTUDES D'ENSEMBLE

Le meilleur ouvrage publié sur Botticelli est incontestablement le livre de Herbert P. Horne (Londres, J. Bell, 1908), édité malheureusement à un trop petit nombre d'exemplaires (225 dans le commerce) et à un prix prohibitif (10 livres 10 shellings). Seul le premier volume, contenant la biographie du maître, a paru. Du second volume, qui devait être consacré aux élèves et aux imitateurs, il n'existe que des fragments dans les archives du musée Horne à Florence, les uns en épreuves (catalogue complet des œuvres de Botticelli et de son école, cité ici sous le nom de « Catalogue inédit »), les autres en manuscrits, soit complètement rédigés, soit à l'état de projets.

Sur la monographie du professeur japonais Yukio Yashiro, luxueusement éditée en anglais par la Medici Society à Londres et à Boston en 1925 (trois volumes dont deux de planches), voir la critique de Roger Fry *(Burlington Magazine,* avril 1926) et mon étude : « Connaissons-nous Botticelli? ». Deuxième édition en un volume, revisée par l'auteur, Londres et Boston, 1929.

L'idée que se faisaient de Botticelli les préraphaélites anglais a trouvé son expression la meilleure dans l'étude de Walter PATER parue dans *Fornightly Review* en 1870 (tome XIV, p. 155) sous le titre de *A fragment on Botticelli*, et comprise ensuite dans son volume sur la Renaissance (1re édit., Londres, 1873; traduction française, Paris, 1917).

Les pages consacrées à Botticelli par RUSKIN (disséminées dans *Ariadne Florentina*, *Mornings in Florence*, *The Schools of Florence* et *Fors Clavigera*, lettre 22) n'ont pas de valeur objective : les traditions et documents acceptés par lui sans critique servent avant tout de tremplin à son imagination.

La première analyse critique des œuvres de Botticelli est due à H. ULMANN (*Sandro Botticelli*, Munich, 1893) : c'est un bon travail de séminaire d'université allemande, qui vise à fixer l'attribution et la chronologie des œuvres en s'attachant aux détails extérieurs plus qu'à la structure intime.

La monographie de E. STEINMANN (*Botticelli*, Bielefeld und Leipzig, 1897; plusieurs fois rééditée depuis avec une bibliographie mise à jour) doit son succès premier à l'interprétation iconographique des fresques botticelliennes de la Sixtine, qu'il étendit ensuite à toutes les fresques de la chapelle (STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, Munich, 1901-1905; sur son manque de critique historique, voir Mesnil, 4).

Wilhelm BODE a consacré deux monographies à Botticelli : la première (Propyläen-Verlag, Berlin) en 1921, la seconde dans la collection *Klassiker der Kunst* (Stuttgart et Leipzig) en 1926 : cette dernière collection implique la publication de l'œuvre complète des artistes et eût permis de donner toutes les peintures sorties de l'atelier de Botticelli ; cette occasion unique a été manquée et l'ouvrage est insuffisant à tous égards.

Parmi les monographies italiennes, il y a lieu de citer celle de I. B. SUPINO (Florence, 1900); celle d'Adolfo VENTURI (1925), postérieure au volume correspondant de son Histoire de l'Art Italien (volume VII, première partie, 1911) et marquant une évolution de sa conception de la vie et de l'art de Botticelli (traduction française criblée de fautes, Paris, 1926); l'aperçu critique de la carrière de l'artiste, par Lionello VENTURI, qui sert d'introduction à l'album de planches publié en 1937 par le Phaidon Verlag, à Vienne (il en existe une édition française); et le livre de Carlo GAMBA (Milan, 1935; traduction française, Paris, 1937).

Divers grands ouvrages d'ensemble sur la peinture italienne contiennent des chapitres très importants sur Botticelli. Les pages qui lui sont consacrées dans différents textes de BERENSON (*The Florentine Painters of the Renaissance*, 1re édit. 1899; *The Drawings of the Florentine Painters*, Londres, 1903; *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, catalogue élargi qui contient toutes les œuvres d'inspiration botticellienne directe, — cité : Berenson 1932, dans mes notes — et les études mentionnées dans mes notes 24 et 82) donnent une image d'ensemble de l'activité du maître.

A History of Painting in Italy de CROWE ET CAVALCASELLE (1re édit., Londres, 1864-1866) reste toujours intéressante à consulter à cause de la grande expérience qu'avait Cavalcaselle (édit. italienne : *Storia della Pittura in Italia*, tome VI, Florence, 1894; 2e édit. anglaise par Langton Douglas, tome IV, Londres, 1911).

J'ai déjà mentionné l'ouvrage monumental d'Adolfo Venturi.

Le dernier en date de ces importants recueils : *The Development of the Italian Schools of Paintings*, de R. VAN MARLE, consacre près de 300 pages de son XIIe volume (La Haye, 1931) à Botticelli et à son école, répertoire extrêmement riche de peintures d'inspiration botticellienne.

Le *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance* de Salomon REINACH (6 volumes, Paris, 1905 à 1923) est utile surtout pour les recherches iconographiques.

III. — ÉTUDES SUR DES POINTS SPÉCIAUX

A. — *Botticelli et l'Antique.*

Pour les travaux de WARBURG et les polémiques autour de l'interprétation du *Printemps* et des différentes œuvres de Botticelli à sujet antique, voir notes 45 à 48 ; consulter aussi Fritz SAXL, *Rinascimento dell'Antichità, Studien zu den Arbeiten A. Warburgs. Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1922, p. 220 à 272 ; E. JACOBSEN, *Der Frühling des Botticellis, Preussische Jahrbücher* (1898) ; WEISBACH, *Studien zu Pesellino und Botticelli, Jahrbuch der k. pr. Kunstsammlungen* (tome XXIX, p. 1, 1908).

B. — *Botticelli et les Médicis.*

Il n'existe pas d'étude qui donne une image d'ensemble de la personnalité complexe de Laurent de Médicis et rende un compte exact de ses activités multiples. On consultera encore avec profit la vie écrite en latin par Angelo FABRONI (deux volumes, Pise, 1784), à cause des nombreux documents originaux qu'elle renferme, et, parmi les ouvrages modernes, on aura recours le plus volontiers à celui de REUMONT (deux volumes, 2e édit., Leipzig, 1883), pour l'exactitude des faits rapportés et la précision de la documentation. La question que j'aborde dans le chapitre V, celle des goûts artistiques de Lorenzo, mériterait d'être étudiée à fond. Le sous-titre de l'ouvrage de Wilhelm BODE, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici :* « La politique d'art de Laurent de Médicis reflétée par l'œuvre de son artiste préféré Bertoldo di Giovanni » (Fribourg-en-Brisgau, 1925), laisse une grosse déception au lecteur, qui y cherche en vain l'analyse de la « politique d'art » de Lorenzo.

C. — *Botticelli et Savonarole.*

Sur Savonarole, outre l'ouvrage classique de Pasquale VILLARI, *La Storia di Girolamo Savonarola*, qui se ressent de l'esprit qui régnait en Italie à l'époque où il

l'a écrite (1re édit., 1859-1861 ; 2e édit., 1887), consulter J. SCHNITZER, *Savonarola, ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance* (Munich, 1924, deux volumes). Voir aussi mes notes 163 et 168.

D. — *Portraits botticelliens.*

W. BODE. *Ein neu aufgetauchtes Bildnis von Botticellis Hand und die Abhänglichkeit des Künstlers als Porträtmaler von Fra Filippo Lippi, Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen,* 1924, p. 113.

B. CROCE. *Michele Marullo Tarcaniota*, Bari, 1938 (voir Catalogue des peintures, Barcelone).

J. DE FOVILLE. *Un Médailleur du* XVe *siècle : Cristoforo Geremia, Revue de l'Art Ancien et Moderne,* décembre 1911. Du même : *Portrait d'un Médailleur du* XVe *siècle, Revue Numismatique,* 1912, p. 103.

T. KRÖBER. *Die einzelne Porträts des Botticelli*, Leipzig, 1911. (Thèse de doctorat, avec beaucoup de reproductions).

Tr. TRAPESNIKOFF. *Die Porträtdarstellungen der Mediceer des fünfzehnten Jahrhunderts,* Strasbourg, 1909.

E. — *Elèves et aides de Botticelli.*

Alunno di Domenico, voir note 87.
Amico di Sandro, voir outre les travaux cités note 82, VAN MARLE, XII, 244 à 266, et A. SCHARF, *Filippino Lippi*, Vienne, 1935.
Jacopo del Sellaio, voir les travaux cités dans la note 88.

F. — *Botticelli et la gravure florentine.*

L'ouvrage de A. M. HIND, *Early italian Engraving, A critical Catalogue with complete reproduction of all the prints described,* dont la première partie, *Florentine Engraving and anonymous prints of other schools* (quatre volumes), vient de paraître à Londres, est destiné à remplacer toutes les publications de ce genre concernant les gravures italiennes du XVe siècle (telles que celles de la Société Internationale de Chalcographie). Mais en attendant que cet ouvrage monumental soit dans les principales bibliothèques publiques, on consultera avec profit les livres de P. KRISTELLER *(Early Florentine Woodcuts)*, Mary PITTALUGA *(L'Incisione italiana nel Cinquecento,* ch. I, Milan, 1928), HIND-COLVIN *(Catalogue of early italian Engravings in the British Museum,* Londres, 1909-1910), etc.

G. *Sujets divers.*

BERENSON. *Un possibile Antonello da Messina ed uno impossibile, Dedalo,* IV, 25 (1923-1924 ; thème de la Madone à l'Enfant avec le petit Saint Jean), étude republiée dans le volume : *Three Essays in Method*, Oxford, 1927, où se trouve aussi *A neglected Altarpiece by Botticelli.*

The Study and Criticism of Italian Art (3 volumes d'études diverses, Londres, 1901, 1902 et 1916).

E. Bertaux. *Botticelli Costumier, Revue de l'Art Ancien et Moderne* (1907, republié dans *Études d'Histoire et d'Art*, Paris, 1911).

J. Boloz Antoniewicz. *Zagadka « derelitty »* (le Mystère de la Derelitta), extrait du Bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie, janv.-févr. 1905).

W. Creizenach. *Kleine Beiträge zur Deutung italienischer Kunstwerke*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1898, p. 58.

G. Ferrari. *Il Botticelli e l'Antonello da Messina nel Museo di Piacenza*, Milan, 1903.

H. Horne. *A lost Adoration of the Magi, by Sandro Botticelli. The Burlington Magazine*, I, 63, mars 1903. Voir aussi mes notes 13, 33 et 88.

Gómez-Moreno. *Un trésor de peintures inédites du* XV^e^ *siècle à Grenade, Gazette des Beaux-Arts*, 3^e^ période, tome XL, p. 289 à 314.

Hugo Kehrer. *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1909.

Fr. Landsberger. *Trauer um den Tod Savonarola's. Zur Deutung des Derelitta Bildes*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1933, p. 275.

E. Lesser. *La Derelitta, Burlington Magazine*, LVI, 336 (1930).

Jacques Mesnil. (Études citées dans les notes en faisant suivre le nom de l'auteur d'un des numéros d'ordre ci-dessous) :

1. *Les figures des vertus de la Mercanzia, Piero del Pollaiuolo et Botticelli. (Miscellanea d'Arte*, mars 1903).
2. *Quelques documents sur Botticelli. (Id.*, mai-juin 1903).
3. *Botticelli, les Pollaiuoli et Verrocchio. (Rivista d'Arte*, III, p. 4 et p. 35, 1905).
4. *Botticelli à Rome. (Ibid.* III, 112).
5. *Encore le Tobie et les Archanges de l'Académie des Beaux-Arts. (Ibid.* III, 228; IV, 13, 1905-1906).
6. *Dai Libri dell'Arte dei Medici e Speziali. (Rivista d'Arte*, IV, 131, 1906).
7. *Des critériums objectifs dans l'Histoire de l'Art. (La Revue des Idées*, IV, 817, 15 septembre 1907).
8. *L'education des peintres florentins au* XV^e^ *siècle. (Ibid.*, 15 septembre 1910).
9. *L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance.* (Paris-Bruxelles, 1911).
10. *L'influence flamande chez Domenico Ghirlandaio. (Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1911).
11. *Le Pietà botticelliane. (Rassegna d'Arte*, septembre 1914).
12. *La perspective linéaire chez Léonard de Vinci. (Revue Archéologique*, 1922, p. 55).
13. *Masaccio and the antique. (The Burlington Magazine*, février 1926).

14. *Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Masaccios* (Vorträge der Bibliothek Warburg, 1925-1926).
15. *Masaccio et les débuts de la Renaissance.* La Haye, 1927.
16. *Connaissons-nous Botticelli? (Gazette des Beaux-Arts,* août 1930).

P. MÜLLER-WALDE. *Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci, Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen,* 1897.

E. MÜNTZ. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* tome I, *les Primitifs,* Paris, 1889.

Raffaello PICCOLI. *Veritas derelicta, Burlington Magazine,* LVI, 244 (1930).

A. SCHARF. *Filippino Lippi,* Vienne, 1935.

P. SCHUBRING. *Cassoni,* Leipzig, 1915 ; — 2e édit., 1923.

E. SOLMI. *Leonardo,* Florence, 1900.

R. VAN MARLE. *Beziehungen zwischen der Donauschute und Botticelli, Pantheon,* 1933, I, 156.

ADOLFO VENTURI. *Tesori inediti dell'Arte a Roma,* Rome, 1896.
— *Due capolavori del Botticelli nel palazzo del Principe Pallavicini in Roma,* dans *L'Arte,* XXVII, 191 (1924).
— *Studi dal vero,* Milan, 1927.

LIONELLO VENTURI. *La Critica e l'Arte di Leonardo da Vinci,* Bologne, 1919.
— *Italian Paintings in America,* 3 volumes, Milan et New-York, 1933.

Voir aussi, pour les Venturi, à la rubrique « Monographies ».

N.-B. Les ouvrages qui initient le mieux à la vie sociale de Florence, dont la connaissance est nécessaire à la compréhension de la personnalité de Botticelli, sont la *Geschichte von Florenz* de R. DAVIDSOHN (édit. allemande, Berlin, 1896-1927 ; édit. italienne en cours de publication), complétée par sa belle étude, *Die Tragik der Renaissance (Preussische Jahrbücher,* juin 1930), et les livres d'A. DOREN sur les corporations florentines *(Die Florentiner Wollentuchindustrie,* Stuttgart, 1901 ; *Das Florentiner Zunftwesen,* Stuttgart, 1908). — Les apports de ces chercheurs ont été largement utilisés par G. RENARD dans son *Histoire du Travail à Florence* (2 volumes, Paris, 1913-1914).

TABLE ALPHABÉTIQUE

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES
CONTENUES
DANS LE TEXTE ET DANS LES NOTES

Abegg (collection) à Zurich, 138, 139.

Académie (remplace le corps d'artisans), 22.

Accademia delle Belle Arti (musée) à Florence, 16, 31, 32, 33, 62, 113, 170, 181.

Adoration des Mages par Botticelli (Londres), 36, 38.

Adoration des Mages par Botticelli (collection Mellon), 27, 67, 68.

Adoration des Mages par Botticelli (aux Uffizi), 32, 39, 46, 48, 65, 150.

Adoration des Mages inachevée par Botticelli, 67, 68.

Adoration des Mages par Léonard de Vinci, 65.

Adoration des Mages (tondo de Filippo Lippi), 10, 37, 38.

Adoration des Mages à Prato (Piero di Lorenzo ou Fra Diamante ?), note 12 (ad p. 18).

Alberti (Leon Battista), architecte et humaniste, 37, 44, 61, 141.

Albertini (Francesco — « Memoriale » de), note 20 (ad p. 24).

Albizzi (Giovanna degli), 101.

Alexandre VI (Rodrigo Borgia), 151, 152, 153, 176.

Alighieri (Dante), 64, 121, 128, 159, 171, notes 117, 125, (ad p. 125, 128), 187 (ad p. 169).

Amico di Sandro, 41, 84, 99, note 35 (ad p. 45), note 82 (ad p. 98).

Angelico (Fra Giovanni da Fiesole, dit Beato) 9, 10, 11, 158.

Annonciation, fresque par Botticelli, 70 et notes 61, 62 et 64.

Annonciation, tableau d'autel par Botticelli, 114-116.

Anonimo Gaddiano, 93, note 27 (ad p. 33), note 169 (ad p. 157).

Antal (Fr.), note 213 (ad p. 187).

Antique (l'esprit de l') étranger à Botticelli, 45, 46, 84, 93, 94, 125.

Apelle, peintre grec, 141.

Apocalypse (l') dans œuvre de Botticelli, 175, 176 et notes 199 et 200.

Architectures dans les tableaux, 37, 132, 145, 184, note 37 (ad p. 44).

Assomption (l'), gravure d'inspiration botticellienne, 135, 172, 173.

Assyriens découvrant le cadavre d'Holopherne, par Botticelli, 28, 30, 63.

Augustin (saint) en méditation, fresque de Botticelli, 69, 70, 139, 140, 150.

Aynard (collection Édouard), 169.

Bacci (documents publiés par), note 29.

Baptême du Christ, tableau d'Andrea del Verrocchio, 24.

Bajazet (sultan), 165.

Baldini (Baccio), graveur, 137.

Baldovinetti (Alessio), peintre, 134.

Baptistère de Florence, 6, 8, 22.

Bardi (Giovanni d'Agnolo de'), 111 et note 102,

Bartolini (Leonardo di Bartolomeo), note 8 (ad p. 12).

Bartolomeo (Baccio di Paolo del Fattorino, dit Fra), peintre, 155 et note 165.

Bartolomeo di Giovanni, (surnommé par Berenson « Alunno di Domenico »), peintre, 99, 136, note 142 (ad p. 138), note 172 (ad p. 159).

Baudreuil (Guy de), note 42.
Bautier (collection Pierre), à Bruxelles, 167.
Bellini (Giovanni), peintre, 172 et note 191
Bellosguardo (colline de), 175.
Benedetto di Domenico d'Andrea, dit Betto Pialla, peintre, aide de Botticelli, 98 et note 83.
Berenson (Bernard), 99 et notes 10, 12, 24, 26, 35, 87, 99, 131 et 142.
Bergame (Accademia Carrara, Musée de), 146, 171 et note 34.
Berlin (Musée Kaiser Friedrich), 15, 25, 33, 106, 111, 112, 115, 116, 122, notes 34, 47, 54 et 93.
Bernard (saint), de Clairvaux, note 122.
Bertoldo, sculpteur, 44.
Bertaux (Émile), 138, notes 137 et 186.
Betto Pialla, voir Benedetto.
Biagio, aide de Botticelli, 99.
Blum (André), note 141.
Boccace (Giovanni), 11, 155.
Bode (Wilhelm), notes 26 et 47.
Bologne (école éclectique de), 159-160; -(Pinacothèque de), note 133.
Borgia (César), 180 et note 199 (ad. p. 175).
Borgia (Rodrigo), voir Alexandre VI.
Both de Tauzia, conservateur de la peinture au Louvre, note 92.
Botticelli (Sandro di Mariano di Vanni Filipepi) : origine, 1-3; maison natale, 1 ; enfance, 5-8, 11 ; origine de son surnom, 5 ; apprentissage, 7, 8, 12, 14, et note 7 ; premières œuvres, 15-34 et note 12 ; thème de l'Adoration des Mages, 35-41, 46-48 et 65-68 ; peintre des Médicis, ch. IV ; son portrait, 47-48 ; rapports avec Léonard de Vinci, 57-68 et 179-180 ; avec Lorenzo di Pier Francesco dei Medici, 122, 151 et notes 152, 153 ; avec Giuliano da San Gallo 132-133, 145, 182, 184 et note 131 ; avec Savonarole, 152, 154, 155, 157, 165-166, 168-170 ; avec Doffo Spini, 151 ; séjour à Rome, 74-94 ; maison et atelier, 95-100 ; maison de campagne, 150 ; travaux d'art décoratif, 133-135 ; influence sur la gravure 135-138 ; travaille pour la clientèle pieuse, 157-165 ; abandonné du public après la mort de Savonarole, 181-186 ; sa mort, 190. Voir aussi " déclaration cadastrale ", " Divine Comédie " et, pour les œuvres, le catalogue des peintures et dessins.
Botticellien (style), 13, 14, 15, 19, 23, 27 ; (motif de la Vierge à l'Enfant), 107, 108, 118, 119, 137.
Botticini (Francesco), peintre, 25, 26, 99 et notes 11 et 22.
Brady (N. F.) collection, à Long Island, note 10.
Braghirolli (W.), notes 159 et 203.
Brancacci (Chapelle), 10, note 34.
Brockhaus (H.), notes 61 et 68.
Brunelleschi (Filippo), architecte, 7, 130.
Bûchers des vanités ordonnés par Savonarole, 155 et notes 164, 165
Budapest (Musée de), note 135.
Buonarroti, v. Michel Ange.
Burchard (« Journal » de Jean), notes 127, (ad p. 130), 129 (ad p. 131), 179 (ad p. 164).
Burckhardt (Jacob), note 216.
Burlamacchi (Fra Pacifico), note 164 (ad p. 155).
Burlington House, à Londres, note 211.
Burroughs (B.), note 207.
Byam Shaw (J.), note 131.
Caffaggiolo, note 152.
Calamandrei (G.), note 218.
Calimala (Arte di), corporation, 6.
Calomnie (la) par Botticelli, 27, 123, 141 et 142; notes 42 (ad p. 45) et 146.
Campo Santo de Pise, 35.
Canuti (F.), note 169.
Careggi (banlieue de Florence), 6, 101.
Carmine (Il), couvent, 9, 10.

Carocci (G.), note 150.
Carrache (Augustin), peintre, 159, 160.
Carraia (ponte alla) à Florence, 3, 4.
Castagno (Andrea del), peintre, 7, 8, 32, 49, 143, 173.
Castello (Villa de), à la branche cadette des Médicis, 152 et notes 46 et 153.
Cène (la) de Léonard de Vinci, 66.
Cerretani (Bartolomeo), notes 151 et 163.
Cestello (Eglise du) — Santa Maria Maddalena de' Pazzi, 72, 114.
Chantilly (musée de), 84, note 47.
Charles VIII, roi de France, 131.
Charité (la), allégorie dessinée par Antonio Pollaiuolo, 21.
Chinois (anciens dessins), 124, 189 et note 116.
Chiti, note 21.
Chlendowsky (Casimir von), note 216.
Christ au Jardin des Oliviers, tableau de Botticelli, 171, 172.
Christ en Croix, tableau symbolique de Botticelli (à Cambridge, Mass.), 169, 170.
Cianfanini (Giovanni di Benedetto), élève de Botticelli, note 78.
Circoncision (la), tableau par Piero di Lorenzo (ou fra Diamante ?), à Prato, note 12.
Cioni (Donato d'Antonio di Donato), miniaturiste, 167.
Cock (Jan de), maniériste anversois, note 185.
Collégiale de Prato (fresques de Filippo Lippi), 11.
Colvin (Sidney), note 7.
Constantin (Arc de) à Rome, 88, 91, 94, note 148.
Convertite (église des) à Florence, 31 (et note 23), 33, 116.
Cook (collection) à Richmond, 10, 173 et note 31.
Corneto Tarquinia, 10.
Corsini (Galerie) à Florence, 107, 108, 116.
Cossa (Francesco), peintre, 185, note 210.
Costa (Lorenzo) peintre, 181.
Couronnement de la Vierge, tableau d'autel par Botticelli, 116, 117, 126, 134, 177.
Courtiers de banque à Florence (leurs mœurs), 47.
Credi (Lorenzo di), peintre, 24, 25, 155, 157.
Crutwell (Maud), note 21.
Darmstadt (cabinet des Estampes de), note 135.
Davidsohn (R.), note 121.
Déclarations cadastrales de la famille de Botticelli : 2 (1447), 5 (1458), 95 (1469; texte complet dans la note 74), 96 (1480).
De Nicola, note 197.
Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres, grand panneau de l'atelier de Botticelli, 173.
Desiderio da Settignano, sculpteur, 102, 106.
Detlev von Hadeln, note 27.
Détroit (U. S. A.), 164.
Diamante (Fra), peintre, note 12 (ad p. 18).
Diario ferrarese, note 216 (ad p. 189).
Divine Comédie (dessins de Botticelli pour la) 33, 63, 64, 119, 121-128, 146, 151, 161, 166, 167, 188, notes 111-122.
Doffo Spini, chef des " Compagnacci ", 151, 166, et note 151.
Dolci (Giovanni de'), architecte, 74.
Domenico da Pescia (Fra), dominicain, 176.
Domenico Veneziano, peintre, note 103 (ad p. 112), 185.
Dominiquin (Domenico Zampieri, dit le), peintre, 159.
Donatello, 7, 44, 60, 106, 140, 143.
Dorez (Léon), note 143.
Dresde (musée de), 108, 142, 183, 184, notes 206, 207.

Duveen (maison) à New York, 163, note 97.
Ephrussi (Charles), note 92.
Ercole I, duc de Ferrare, 189.
Ermitage (musée de l') à Leningrad, 27, 67, 93.
Escherich (Mela), note 45.
Fabriczy (C. von), note 131.
Fancelli (Luca), architecte, 44.
Ferrarais (peintres), 142, 146, 185, 189.
Filipepi — sur ce nom de famille, v. note 1.
Filipepi (Antonio), orfèvre, frère de Botticelli, 5, 8, 96 et note 74.
Filipepi (Giovanni), frère aîné de Botticelli, 5, 96, 97 et notes 74, 80.
Filipepi (Mariano), père de Botticelli, 1, 2, 5; — sa tannerie, 6.
Filipepi (Sandro), voir Botticelli.
Filipepi (Simone), frère de Botticelli, 2; — à Naples, 6, 96; — partisan de Savonarole, 152, 156; — sa chronique, 151, 156 et notes 73 (ad p. 95), 161 (ad p. 154) et 168.
Filippini (Fr.), note 210.
Finiguerra (Antonio), note 7.
Finiguerra (Tommaso), orfèvre, 4, 137 et notes 7 (ad p. 8) et 141.
Fitzwilliam Museum, à Cambridge (Angleterre), note 211.
Flamands (peintres), 69, 105, 109, 140, 155, 158, 172, 189.
Florence (ville et Etat de) 2, 3, 6, 22, 36, 47, 73, 74, 124, 129, 131, 132, 144, 158, 161, 179, 180, 181; — note 81.
Fogg (musée), à Cambridge (Mass.), 165, 169.
Follini (Vincenzo), note 39.
Fontio (Bartolomeo), humaniste, 141.
Force (La) — « La Fortezza » de Botticelli, 17, 21, 22, 23, 27, 28, 44 et note 15.
Förster (R.), notes 146, 202.
Forteguerra (cardinal), 44.
Forts (Ph. des), note 42.
Francesca (Piero della), 60, 63, 80.
Francesco di Giorgio, peintre siennois, 189.
Francisco de Olanda (dialogues de), note 100 (ad p. 109).
Frey (Carl), notes 27, 113, 126, 158.
Frothingham (L.), note 48.
Fulgence, note 47.
Gamba (Carlo), notes 11, 82, 98, 210, 212.
Garganelli (chapelle) à San Pietro de Bologne, note 210 (ad p. 185).
Gardner (musée) à Boston, 146, note 101.
Gaye (G.), notes 38, 39, 40, 90.
Gherardo di Giovanni, enlumineur 133.
Ghiberti (Lorenzo), 6, 184.
Ghirlandaio (Davide), peintre, 76, 133, 134.
Ghirlandaio (Domenico), peintre, 12, 44, 46, 48, 58, 69, 74, 75, 76, 77, 83, 91, 92, 94, 100, 101, 102, 104, 131, 133, notes 59, 61.
Giglioli (O. H.), note 141.
Giorgione, 53.
Giotto, 160, 173.
Giusto d'Andrea, peintre, note 81.
Gnoli (Domenico), 75 (et note 65).
Gœthe (Wolfgang), 58.
Goloubev (V.), 124.
Gora (via della) à Florence, 3.
Gothique (retour au), 187 et note 213.
Gozzoli (Benozzo), peintre, 35, 36.
Grenade (Chapelle royale), 171.
Gruyer (G.), note 163.
Guardi (chapelle de Benedetto di ser Giovanni), note 108 (ad p. 114).
Guasti (Gaetano), note 8.
Guidi de Faenza (collection), 16.
Guidotti (Antonio di Migliore), « piagnone », 152.
Harnisch (collection) à Philadelphie, 13, note 10.
Horne (Herbert), 136, 142, 174 et notes 6, 13, 26, 33, 42, 46, 57, 65, 69-72, 74, 77, 80, 108, 110, 132,

139, 149, 153, 154, 170, 174, 188, 196, 201.
Hülsen, note 4.
Innocent VIII (Gio. Battista Cybò) pape, 130, 131.
Innocents (hôpital des) à Florence, 7, 14.
Isabelle, reine de Castille, 170, 172.
Isabelle d'Este-Gonzague, Marquise de Mantoue, 180, 181 et notes 202, 203.
Isarlov (G.), note 185.
Jacobsen (E. M.), note 45.
Jérôme (Dernière Communion de Saint), par Botticelli, 158, 159, 160.
Jésus Pèlerin (confrèrie de) à Florence, 47.
Johnson (collection) à Philadelphie, 33, 138, 170, note 172.
Judith retournant à Béthulie, par Botticelli (Uffizi), 28-30, 63, 85.
Kern (Jos.), note 54.
Kühnel (E.), notes 22, 86.
Lama (Guaspare di Zanobi del), courtier de banque florentin, 39, 40, 46, 47.
Lana (Arte della), corporation, 4.
Landino (Cristoforo), humaniste, 121, 122, 135.
Landucci (Luca), notes 44 (ad p. 49), 155 (ad p. 153), 166 (ad p. 156).
Lanfredini (Jacopo d'Orsino), note 39 (ad p. 44).
Laudesi (compagnia dei) à Florence, note 207 (ad p. 183).
Layard (collection), 32.
Lazzaroni (collection) à Rome, 163; à Paris, 164.
Lee of Fareham (collection), 32, 170.
Lemmi (fresques allégoriques de la Villa) par Botticelli, au Louvre, 101, 102, 103, 104, 124, 133.
Léonard voir Vinci.
Lesser (M. L.), 32.
« *Libro Rosso* » (débiteurs et créanciers de la Cie des Peintres), note 82 (ad p. 204).
Liechtenstein (Galerie) à Vienne, 108.
Lippi (Fra Filippo), peintre, 7, 9-15, 17, 18, 26, 27, 30, 33, 36, 37, 40, 61, 107, 115, 156, 157, 158, 189, note 101, (ad p. 109).
Lippi (Filippino), peintre, 11, 40, 98, 100, 117, 132, 146, 154, 157, 158, 163, 181, 182 et notes 34 (ad p. 39), 35 (ad p. 41), 59 (ad p. 69), 82, (ad p. 98), 148 (ad p. 147).
Lippo (Tommaso di), 9.
Lodovico, élève de Botticelli, note 78.
Logan (Mary), note 88.
Lomazzo, peintre, 71.
Longhi (R.), note 210.
Lorenzano (Lorenzo Lorenzi, dit), humaniste ; son portrait par Botticelli, 138, 139.
Lorenzetti (Ambrogio), peintre, 189.
Lorenzo Monaco, peintre, 9, 10.
Lotto (Lorenzo), peintre, 169.
Louvre (musée du), 10, 16, 100, 103, 107, note 202.
Lucien (de Samosate), 141.
Lucrèce (mort de), par Botticelli et Filippino Lippi, 146, 147, (et note 148).
Ludovic le More, duc de Milan, 179, 180.
Ludwig (H.), note 49.
Lyon (musée de), note 169.
Mackowsky (H.), note 88.
Madeleine (motif de la), 170, 171.
Madone entre les deux Saints Jean, de Botticelli, à Berlin, 27, 54, 55, 56, 111, 112, 133.
Madonna de'Guidi, de Botticelli, 17.
Madone, v. Vierge.
Mages (cortège des), fresque de Benozzo Gozzoli, 36.
Magliabechiano (codice cl. XVII, 17), notes 27 (ad p. 33), 126 (ad p. 128).
« *Magnificat* » (Madone dite du) de Botticelli, 109, 110,
Majano (Giuliano da), décorateur, note 141 (ad p. 137).

Malatesta (Francesco), notes 159 (ad p. 154), 204 (ad p. 181).
Mantegna (Andrea), peintre, 28, 29, 46, 172, 181, 185 et note 191.
Mantoue, 180.
Marle (R. van), notes 11, 195.
Marie (« Sept Joies » de), note 32 (ad p. 38).
Marrai, note 45.
Mars et Vénus, de Botticelli, 27, 54, 55, 113 et note 47.
Martin (F. R.), note 116.
Martini (Simone), peintre, 189.
Masaccio, peintre, 10, 185.
Massacre des Innocents, de Piero di Lorenzo ou de Fra Diamante (?), à Prato, note 12 (ad p. 18).
Médicis (famille des), 11, 22, 39, 40, 48, 50, 65, 138, note 36 (ad p. 43).
Médicis (Côme de), 7, 39, 48, 49, 101, 137.
Médicis (Julien de), 23, 32, 39, 40, 45, 46, 48, 53, 55, 135 et notes 34, 47.
Médicis (Jean de), Léon X, pape, 130.
Médicis (Laurent le Magnifique), 21, 43, 44, 45, 47, 48, 55, 73, 97, 100, 101, 116, 122, 130, 131, 132, 133, 137, 144, 150, 154, et notes 37, 39, 40, 47, 130.
Medicis (Lorenzo di Pierfrancesco), 122, 123, 151 et notes 46, 151 ; — lettre de sa femme Sémiramis, texte intégral, note 152.
Médicis (Pierre le Goutteux), 137.
Médicis (Pierre), fils de Laurent, 130, 131.
Médicis (Tombeaux des) par Michel Ange, 23.
Melozzo da Forli, peintre, 74, 94.
Menigbella (Domenico da Terranuova), peintre, ami de Michel-Ange, 165 et note 180.
Mercanzia de Florence, 96.
Michel-Ange, 23, 44, 60, 77, 87, 151, 165, 181 - 184, note 100 (ad p. 109).
Michelozzo, architecte, 7.
Milanesi (Gaetano), 11.
Minerve et le Centaure de Botticelli, 55, 123.
Mirandola (Maddalena, contessa della), note 175.
Mirandole (Pic de la), 103, 138.
Modène (galerie de), 25.
Moïse (Sept épisodes de la jeunesse de), fresque de Botticelli, dans la Chapelle Sixtine, 86-91.
Monte (frère de Gherardo di Giovanni), maître mosaïste, 134.
Montelupo (San Giovanni à), près Florence, note 209 (ad p. 184).
Monte Oliveto (couvent de), 150 et note 150.
Montesecco (Giovan Battista da), 73.
Monticelli, couvent de nonnes, près Florence, 161 et note 174.
Montpellier (musée de), 163.
Moreno (Gomez), note 189.
Morronesi (Abbaye), près de Sulmona, Abruzzes, 174.
Munich (Pinacothèque de), 16, 17, 25, 123, 166, 168, 169.
Müller-Walde (P.), note 59,
Müntz (E.), note 42.
Naissance de Vénus, par Botticelli, 53, 54, 56, 122, 135 et note 46.
Naples (ville de), 6, 96, — (roi de), 49, 73, — (musée de), 14, 15, 17.
National Gallery à Londres, 13, 16, 25, 34, 36, 123, 126, 174, 183, 185, 186, notes 11, 55, 133, 191.
Nativité de Botticelli, à la National Gallery, 174-176, notes 198-200.
Naumburg (dôme de), 125.
Néerlandais (art), 170, 172.
Nemes (collection Marczell von), 13, note 9.
Neri di Bicci, peintre, 98 ; son journal (« Libro di Ricordi »), notes 36 et 81.
New York (musée de), 159, 183, 184.
Nuova (via) à Florence, 1, 95, 161.
Nuvolaria (Fra Pietro de), lettre à Isabelle d'Este, note 178.

Ognissanti (Borgo) à Florence, 1, 3, 4, 161 ; — (piazza), 3 ; — (église et couvent) 3, 69, 117, 139, 174 ; — (cimetière), 190.
Ombriens (peintres), 74.
Opera del Duomo (musée) à Florence, 8, note 17.
Orcagna (Bernardo), peintre, 125.
Oricellari (via degli) à Florence, 70.
Orsanmichele, à Florence, 135.
Orvieto (Opera del Duomo d'), note 135.
Otrante, 73.
Pallavicini (collection) à Rome, note 197.
Panciatichi (chapelle des) à Santa Maria Maggiore, Florence, 167.
Papi (Jacopo di Domenico di), élève de Botticelli, note 78.
Parenti (Pietro, chronique de), notes 128 (ad p. 131) et 163 (ad p. 154).
Pazzi (chapelle des), à Florence, 7.
Pazzi (famille des), 48, 49, 73.
Peintres à Florence (appartiennent à la corporation des médecins), 22, 153 ; (compagnie de St Luc), 57 ; (vie d'un atelier) 97, 98.
Pérouse (école de), 31.
Pérouse (San Pietro de), note 169 (ad p. 157).
Pérugin (le), peintre, 74, 75, 91, 92, 100, 157, 166, 172, 181, 182, — notes 59, 159, 169, 182, 191.
Pesellino (le), peintre, 158.
Pétrarque (Francesco), 155.
Piccinino (Niccolo), condottiere, 182.
Pieraccini, note 152.
Piero di Cosimo, peintre, 76, 147, 182, note 47 (ad p. 55).
Piero di Lorenzo, peintre, note 12 (ad p. 18).
Pietà de Botticelli et de son atelier, 166-168 ;-de Lorenzo Lotto, 169.
Pinturicchio (le), peintre, 92.
Pisano (Giovanni), sculpteur, 54.
Pise, 35, 48, 138.
Pistoia (cathédrale de), 24, 44 ; — (musée de), note 212.
Pittaluga (Mary), notes 74 et 152.
Pitti (galerie) à Florence, 108, notes 148, 182, 191.
Planètes (Les), série de gravures florentines, 136, 137.
Poggi (Giovanni), notes 23, 41, 62, 81, 134.
Poggio a Caiano, villa des Médicis, 44.
Poldi Pezzoli (musée) à Milan, 134, 167, note 185.
Politien, poète, 45, 48, 50, 53, 54, 130.
Pollaiuoli (l'atelier des), 24 (et note 18).
Pollaiuolo (Antonio), peintre, orfèvre, sculpteur, 8, 17, 18, 21, 22, 30, 34, 44, 58, 60-62, 72, 189 ; note 58 (ad p. 68).
Pollaiuolo (Piero del), peintre, 21, 22, 27, 43, 44, 100.
Pollaiuolo (Simone del), dit « Il Cronaca », architecte, 161, 182.
Pontelli (Baccio), sculpteur et décorateur, 135.
Portinari (triptyque des), par Hugo van der Goes, 173.
Portugal (chapelle du cardinal de) à San Miniato al Monte, note 136.
Prato (ville de), 11, 12.
Prato (Porta al) à Florence, 3, 4.
Prato (porticciola del), à Florence, 3.
Préraphaélites (anglais), 50.
Printemps (le), par Botticelli, 49-53, 135, notes 42 et 45.
Prophètes (les), série de gravures florentines, 136.
Pugliese (Francesco di Filippo del), marchand, 158.
Pugliese (Piero del), note 171, (ad p. 158).
Quandt (collection von), note 207.
« *Quattrocentista* » (style et mentalité), 66, 84.
Raphaël, 186.
Reinach (Salomon), note 117.
Remise des clés à Saint Pierre, fresque du Pérugin, 79, 87.

Renaissance (esprit de la), 6, 11, 37, 53, 69, 70, 105, 106, 115, 125, 141, 146, 154, 161, 162, 167, 177, 183, 185-188, 190, notes 30 et 102.
Resposianus, note 47 (ad p. 55).
Riario (Girolamo), cardinal, 85.
Ricci (Pietro), dit « Petrus Crinitus », érudit, 138 et notes 144, 162 (ad p. 154).
Richa, note 105.
Richter (Jean-Paul), note 207.
Roberti (Ercole de'), dit Ercole da Ferrara, peintre, 142, 146, 185 et note 210.
Rome, 69, 72, 74, 93, 118, 163.
Rosselli (Cosimo), peintre, 74-77, 92, 182.
Rouen (musée de), note 176.
Rucellai (famille), 6; — (Paolo), drapier, 6.
Rumohr (von), note 207.
Sacrifice de purification du Lépreux (ou *Tentation du Christ*), fresque de Botticelli, Sixtine, 82-85, 101.
Salomé (danse de), par Filippo Lippi, 11.
Salviati (Francesco), évêque de Pise, 48.
Sangallo (Giuliano da), architecte, 44, 132, 133, 145, 182, 184, notes 26 (ad p. 33), 131 (ad p. 133).
Sainte-Face (ou « Véronique ») et fer de lance de Longin, 164.
Saint Esprit (Hôpital du) à Rome, 82, 85.
Saint-Martin-aux-Bois (abbaye de), note 42.
Saint Sébastien par Botticelli, à Berlin, 33 (et note 27).
Saint Sébastien des Pollaiuoli, à Londres, 34 (et note 28).
San Barnaba (église) à Florence, 108, 112, 116, 124.
San Domenico (église) à Fiesole, 174.
San Donato a Scopeto (église des moines de), près Florence, 65.
San Francesco (couvent) à Sienne, note 215.
San Francesco de' Vanchettoni à Florence, note 135.
San Giovanni in Monte (église) à Bologne, 142.
San Giovanni Battista a Remole (Le Sieci, près Florence), note 197.
San Lorenzo (église) à Florence, 7, 115.
San Marco (jardin de) à Florence, 44; (église et couvent), 116, 153, 158, note 110 (ad p. 117).
San Martino alla Scala (église de) à Florence, 70, 114, 115.
San Paolino (église) à Florence, 166.
San Polo (église) à Trévise, note 185 (ad p. 169).
San Salvi (église) à Florence, 59.
Santa Lucia de' Magnoli (église) à Florence, p. 185 et note 103 (ad p. 112).
Santa Maria al Vannella (oratoire) à Settignano, 18, 107.
Santa Maria del Fiore (cathédrale de Florence), 7, 48, 132, 134, 181.
Santa Maria Maggiore (église) à Florence, 33, 167 et note 27.
Santa Maria Novella (église) à Florence, 39, 46, 67, 101, 102, 125, 135.
Santa Maria Nuova (Hôpital de), à Florence, 16.
Sant'Ambrogio (couvent) à Florence, 31, et note 23.
Sant'Apollonia (couvent de) à Florence, 174.
Santini (Dr), note 74.
Santo Spirito (église et quartier de) à Florence, 10, 26, 111, 112, 133 et note 102.
San Zenobio (chapelle de) à Florence, 133, notes 207 et 208 (ad p. 183-184); (vie de), panneaux de Botticelli, 183, 184.
Sardigna (presqu'île) entre Arno et Mugnone, 3.
Savonarole (Fr. Jérôme), 138, 149-157, 159-161, 165, 166, 169, 173, 176,

181, 182, 187, 190 et notes 26, 162-164, 167, 168, 175, 181, 199, 200.
Scala (via della) à Florence, 70.
Schmarsow, note 209.
Schnitzer (Joseph), notes 151, 163.
Segni (Antonio), financier, 141.
Segni (Fabio), note 145.
Seigneurie (Palais de la) à Florence, 44, 49, 100, 108, 161, 182, 183, note 57 (ad p. 67).
Sellaio (Jacopo del), peintre, 99.
Septizonium (de Septime Sévère), 89, 91, 94.
Settignano, 18, 107.
Sforza (Caterina), note 151.
Sibylles (Les), série de gravures florentines, 136, 137.
Sienne (couvent de San Francesco à), note 215 (ad p. 189).
Siennois (art), influence sur Filippo Lippi et Botticelli, 9, 10, 189.
Signorelli (Luca), peintre, 74, 92.
Simonetta Vespucci, 48, 55 et note 47.
Sixte IV (Francesco della Rovere), pape, 48, 73.
Sixtine (chapelle) à Rome, 69, 74-81, 91-93, 100, 101, 182.
Soderini (Tommaso), 21, 43.
Solmi (E.), note 52.
South Kensington (musée de) à Londres, note 47.
Spano (Pippo), condottiere, 143.
Speculum Humanae Salvationis, note 32 (ad p. 38).
Staedel (galerie), à Francfort, 108, 186.
Steinmann, 75, 88 et notes 65, 66, 71.
Strasbourg (musée de), 13.
Strozzi (chapelle) à Santa Maria Novella, Florence, 125.
Strozzi (Lionardo), note 153 (ad p. 152).
Strozzi (Marietta), 102.
Supino (I. B.), notes 102, 132.
Thieme (Ulrich), notes 92, 141.
Thomas d'Aquin (St.) par Botticelli, 138-140.
Tite-Live, 144 (et note 147).
Tobie et les trois Archanges de l'atelier de Verrocchio, aux Uffizi, 25.
Tornabuoni (Lorenzo), 101, 103.
Tosi (Raffaello di Lorenzo di Frosino), élève de Botticelli, note 78.
Trajan (colonne de), note 117 (ad p. 125).
Trebbio, château des Médicis, 151, 152.
Trente (concile de), 160, note 207 (ad p. 190).
Trinité entourée d'une gloire de chérubins etc., de Botticelli (collection Lee of Fareham), 32.
Triomphe de Bacchus et d'Ariane, gravure florentine, 136.
Tucci (Biagio d'Antonio), peintre, 100.
Tura (Cosimo), peintre, 146, 185.
Turin (musée de), 27, 106, 108.
Turmel (J.), notes 127, 129, 179.
« *Uffiziali di Notte e dei Monasteri* », note 83 (ad p. 98).
Uffizi (musée des), 12, 15, 24, 25, 28, 32, 39, 59, 67, 71, 85, 107, 110, 112, 114, 116, 126 ; — notes 36, 103, 105, 113, 215.
« *Umiliati* », ordre monastique, 3.
Urbin, 45, 135 et note 42.
Valori (Niccolo), note 37.
Van der Goes (Hugo), peintre, 173.
Vasari (Giorgio), 5, 7, 11, 53, 59, 65, 76, 92-94, 96, 97, 99, 137, 147, 149, 150, 152, 155, 157, 167, 189, 190 et notes 28, 34, 36, 95, 145, 165, 169, 180, 217 ; — « Il Vasari », revue publiée à Arezzo, notes 36, 81.
Vatican (Pinacothèque du), 74, notes 173, 209 ; — (Bibliothèque du), 80, 122 et note 113.
Vénitiens (peintres), 146.
Venturi (Adolfo), note 210.
Venturi (Lionello), 163 et notes 9, 26, 169, 177.
Vénus (« Royaume » de), 51, 52, 54, 102.
Veracini (Agostino), peintre, 113.
Verino (Ugolino), note 19.
Verrocchio (Andrea del), peintre et scul-

pteur, 13, 15, 16-18, 21, 24, 25, 27, 30, 44, 58, 59, 62, 72, 107, 156, 189 et notes 11, 19-21, 101.
Vespucci (Giorgio Antonio), note 61.
Vespucci (Guidantonio), juriste, 147, 152.
Vespucci, voir Simonetta.
Vierge à qui deux anges présentent l'Enfant, attribuée à Botticelli, musée de Naples, 14.
Vierge trônant entourée de six saints (autel des Filles Repenties), par Botticelli, 31, 62, 63.
Vierge entre Saint Jean-Baptiste et Saint Zénon, à Pistoia, atelier de Verrocchio 24.
Vierge à l'Enfant de Settignano, attribuée à Botticelli, 18, 19 107.
Vierge et Enfant de Filippo Lippi, à Corneto Tarquinia, 10.
Vierge avec Enfant d'Andrea del Verrochio, à Berlin, 15.
Vierge adorant l'Enfant, par Filippo Lippi, aux Uffizi, 12.
Vierge à l'Enfant avec figures épisodiques, tondo de Filippo Lippi, 12.
Vierge avec l'Enfant et le jeune St Jean, thème de l'atelier de Botticelli, 107-108, 163.
Vierge avec l'Enfant et six anges, par Botticelli, aux Uffizi, 110, 111.
Vierge de San Barnaba par Botticelli, aux Uffizi, 112, 113.
Vierge, voir « Magnificat ».
Vigna Nuova (via della), à Florence, 6.
Villari (P.), notes 163, 167, 168.
Vinci (Léonard de), 24, 25, 44, 48, 57-61, 63-68, 71, 72, 118, 141, 154, 156, 164, 166, 179-184, 186, 189 et notes 20, 49-52, 58.
Violi (Lorenzo), notaire, 158.
Virgile, 123.
Virginie immolée par son père, de Botticelli, 144, 145.
Volterra, 44 (Spedaletto di), 69, 100.
Warburg (Aby), 54, 136, 137 et notes 7, 42, 45, 140, 193.
Wickhoff (Fr.), note 47.
Wimborne (lord), 32.
Yashiro, note 25.

ERRATA

p. 9, 3e ligne : au lieu de Ardigliona, lire Ardiglione ;
p. 17, 14e ligne : au lieu de dévôts, lire dévots ;
p. 79, 6e ligne : il faut lire : Manifestement il dut y avoir
p. 146, 5e ligne en commençant par le bas : au lieu de Gartner, lire Gardner ;
p. 186, 14e ligne ; au lieu de Stœdel, lire Städel ;
p. 193, 9e ligne en commençant par le bas : au lieu de p. 148, lire p. 137 ;
p. 195, note 21 : au lieu de *Bullettino*, lire *Bollettino*.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES PLANCHES

I. *Vierge à l'Enfant*. Fresque. Settignano, Oratorio di Santa Maria al Vannella.

II. (A g.). Fra Filippo Lippi. *Vierge adorant l'Enfant*. Florence, Galleria degli Uffizi, n° 1598. Bois, 0,92 × 0,63.

(A dr.) École de Fra Filippo. *Vierge à l'Enfant avec un ange*. Florence, Galerie de l'Hôpital des Innocents, n° 107 (catal. de 1926). Bois, 0,95 × 0,65.

III. (A g.). Botticelli? *Vierge à l'Enfant et deux anges*. Musée de Naples, n° 46. Bois, 0,98 × 0,70.

(A dr.). Botticelli? *Vierge à l'Enfant, deux anges et le jeune Saint Jean*. Florence, Acad. des Beaux-Arts, n° 3166 (provient de Santa Maria Nuova). Bois, 0,85 × 0,62.

IV. (A g.). Botticelli? *Vierge à l'Enfant et un ange*. Londres, National Gallery, n° 589. Bois, 0,76 × 0,49.

(A dr.). Botticelli? *Vierge à l'Enfant et deux anges*. Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, n° 217. Bois, 1,07 × 0,75.

V. (A g.). Fra Filippo Lippi *Vierge à l'Enfant*. Pinacothèque de Munich, n° 1006. Bois, 0,76 × 0,54.

(A dr.). Botticelli. *La Madone des Guidi de Faenza*. Musée du Louvre, n° 1298 A. Bois, 0,73 × 0,49.

VI. *La Force* (1470). Florence, Uffizi. Bois, 1,62 × 0,85.

VII. Détails de la planche VI.

VIII. *Judith*. Florence, Uffizi. Bois, 0,27 × 0,21.

IX. *Les Assyriens découvrent le corps d'Holopherne*. Florence, Uffizi. Bois, 0,27 × 0,21.

X. *Vierge trônant avec les Saints Côme et Damien, Sainte Marie-Madeleine, Saint Jean-Baptiste, Saint François et Sainte Catherine* (Tableau en grande partie repeint). Florence, Accademia delle Belle Arti. Bois, 1,67 × 1,93.

XI. Détails de la planche X : (à g.), *Sainte Marie-Madeleine;* (à dr.), *Sainte Catherine.*

XII. *La Trinité, avec Sainte Marie-Madeleine, Saint Jean-Baptiste, le jeune Tobie et l'archange Raphaël.* Collection du Vicomte Lee of Fareham, White Lodge, Richmond Park (Londres). Bois, 2,10 × 1,87.

XIII. *Prédication du Christ et Conversion de Madeleine.* Bois, 0,18 × 0,423.
Le Festin chez Lévy. Bois, 0,18 × 0,42.
Fragments de la Prédelle du maître-autel de l'église des Filles Repenties à Florence. Philadelphie, Collection Johnson.

XIV. *Le Christ apparaît à Madeleine.* Bois, 0,18 × 0,423.
Dernière Communion et mort de Madeleine. Bois, 0,18 × 0,42.
Fragments de la prédelle du maître-autel de l'église des Filles Repenties à Florence. Philadelphie, Collection Johnson.

XV. *Saint Sébastien.* Berlin, Kaiser Friedrich Museum, n° 1128. Bois, 1,95 × 0,75.

XVI. *Adoration des Mages.* Londres, National Gallery, n° 592. Bois, 0,50 × 1,39.

XVII. *Adoration des Mages.* Londres, National Gallery, n° 1033. Bois, tondo, diam. 1,30.

XVIII. Détails de la planche précédente.

XIX. *Adoration des Mages* (avec les portraits des Médicis). Florence, Uffizi, n° 882. Bois, 1,11 × 1,34.

XX. Détails de la planche précédente.

XXI. *Lorenzo de' Medici.* Paris, Collection Lazzaroni. Bois, 0,55 × 0,33.
Giuliano de' Medici. Lugano, Collection Thyssen. Panneau entoilé, 0,54 × 0,36.

XXII. Détail de la planche XIX. *Portrait de Botticelli.*

XXIII. *Le Printemps.* Florence, Uffizi, n° 8360. Bois, 2,03 × 3,14.

XXIV. *La Naissance de Vénus.* Florence, Uffizi, n° 878. Toile, 1,75 × 2,79.

XXV. Atelier de Botticelli : *Vénus*. Berlin, Musée Kaiser Friedrich, n° 1124. Toile, 1,57 × 0,68.
Atelier de Botticelli : *Vénus*. Turin, Ex-collection Gualino. Toile, 1,74 × 0,77.
XXVI. *Mars et Vénus*. Londres, National Gallery, n° 915. Bois, 0,69 × 1,72.
XXVII. Détail de la planche précédente : *Mars*.
XXVIII. *Pallas et le Centaure*. Florence, Uffizi, n° 290. Toile, 2,07 × 1,48.
XXIX. Détails de la planche précédente.
XXX. *Adoration des Mages*. Washington, Collection Mellon (naguère au Musée de l'Ermitage). Bois, 0,71 × 1,04.
XXXI. *Adoration des Mages inachevée*. Florence, Uffizi, n° 4346. Bois, 1,06 × 1,73.
XXXII. *Saint Augustin*. Florence, Ognissanti. Fresque, 1,50 × 1,10.
XXXIII. Détail de la planche précédente.
XXXIV. *Annonciation* (1481). Florence, Atelier des Uffizi ; naguère S. Martino della Scala. Fresque, env. 2,50 × 5,50.
XXXV. Détails de la planche précédente.
XXXVI. *Le Pape Soter*. Rome, Chapelle Sixtine. Fresque.
XXXVII. *Sacrifice de Purification du Lépreux et Tentation du Christ*. Rome, Chapelle Sixtine. Fresque.
XXXVIII. Détails de la planche précédente.
XXXIX. Détails de la planche XXXVII : (à g.), *Pietro Riario ;* (à dr.), *Portraits d'inconnus*.
XL. Détails de la planche XXXVII.
XLI. (En haut), Détail de la planche XXXVII ; (en bas), Détail de la planche XLII : *Moïse devant le Buisson ardent*.
XLII. *La Jeunesse de Moïse*. Rome, Chapelle Sixtine. Fresque.
XLIII. Détail de la planche précédente : *Les Filles de Jéthro*.
XLIV. Détails de la planche XLII.
XLV. *Coré, Dathan et Abiron frappés du châtiment céleste*. Rome, Chapelle Sixtine. Fresque.
XLVI. Détails de la planche précédente.
XLVII. Détail de la planche XLV : *Moïse*.

XLVIII. *Venus, accompagnée des Grâces, fait un don à une jeune femme.* Paris, Musée du Louvre, n° 1297. Fresque, provenant de la Villa Lemmi, 2,12 × 2,84.

XLIX. (En haut, à g.). Détail de la planche précédente.

(A dr.). Ghirlandaio : Détail de la fresque de *la Visitation.* Florence, Santa Maria Novella.

(En bas). Ghirlandaio : détail de la même fresque : *Giovanna degli Albizzi.* Florence, Santa Maria Novella.

L. *Lorenzo Tornabuoni dans le cercle des Arts Libéraux.* Paris, Musée du Louvre, n° 1298. Fresque, provenant de la Villa Lemmi, 2,27 × 2,69.

LI. (A g.). Détail de la planche précédente : *Lorenzo Tornabuoni.*

(A dr.). Détail de la planche XXXVII.

LII. (A g.). *Vierge à l'Enfant.* New-York, Duveen Brothers (naguère à la Galerie Corsini, Florence). Bois, 0,74 × 0,56. Tableau passé récemment à la collection Mellon, Washington.

(A dr.). *Vierge à l'Enfant sous une arcade.* Florence, Uffizi, n° 1601. Bois, 1,24 × 0,64.

LIII. *Vierge de l'Eucharistie.* Boston, Musée Gardner. Bois, 1,23 × 0,85.

LIV. *Vierge avec l'Enfant et le petit Saint Jean.* Paris, Louvre, n° 1296. Bois, 0,93 × 0,69.

LV. Atelier de Botticelli : *Vierge à l'Enfant avec le jeune Saint Jean.* Dresde, Musée, n° 8. Bois, 0,895 × 0,735.

Atelier de Botticelli : *Vierge à l'Enfant avec le Jeune Saint Jean.* Francfort, Musée Staedel, n° 12. Bois, 0,93 × 0,74.

LVI. (A g.). Atelier de Botticelli : *Vierge à l'Enfant avec le petit Saint Jean et les Archanges Michel et Gabriel.* Florence, Musée Pitti, n° 348. Bois, tondo, diam. 1,13.

(A dr.). École de Botticelli : *Vierge à l'Enfant et six anges.* Florence, Galerie Corsini, n° 167. Bois, tondo, diam. 1,42.

LVII. *Vierge et petit Saint Jean adorant l'Enfant.* Plaisance, Musée civique. Toile sur bois,, tondo, diam. 0,95.

LVIII. *Vierge du Magnificat.* Florence, Uffizi, n° 1609. Bois, tondo, diam. 1,12.

LIX. *Vierge à l'Enfant et six anges.* Florence, Uffizi, n° 1607. Bois, tondo, diam. 1,44.

LX. Détail de la planche précédente.

LXI. *Vierge trônant entre Saint Jean-Baptiste et Saint Jean-l'Évangéliste.* Berlin, Musée Kaiser Friedrich, n° 106. Bois, 1,85 × 1,80.

LXII. *Vierge trônant entre Sainte Catherine, Saint Augustin, Saint Barnabé, Saint Jean-Baptiste, Saint Ignace et Saint Michel.* Florence, Uffizi, n° 8361. Bois, 2,40 × 2,70.

LXIII. (A g.). Détail de la planche précédente.
(A. dr.). Détail d'une *Vierge à l'Enfant.* Turin, Pinacoteca, n°109 (copie de la tête ci-contre).

LXIV. *Christ au Tombeau.* Florence, Uffizi, n° 8392. Bois, 0,21 × 0,40.
Salomé portant la tête de Saint Jean. Florence, Uffizi, n° 8390. Bois, 0,21 × 0,40.

LXV. *La Vision de Saint Augustin.* Florence, Uffizi, n° 8393. Bois, 0,21 × 0,38.
Mort de Saint Ignace. Florence, Uffizi, n° 8391. Bois, 0.21 × 0,38. Les deux planches comprennent les fragments qui nous restent de la prédelle du tableau d'autel, planche LXII C).

LXVI. *Annonciation.* Florence, Uffizi, n° 1608. Bois, 1,50 × 1,56.
Atelier de Botticelli : *Annonciation.* Berlin, Musée Kaiser Friedrich, n° 1117. Bois, 1,06 × 1,13.

LXVII. *Annonciation.* Hanovre, Musée Kestner. Bois, 0,365 × 0,35.
Annonciation. Glens Falls (New York), Collection L. Hyde. Bois, 0,0826 × 0,126.

LXVIII. *Couronnement de la Vierge avec les Saints Jean-l'Évangéliste, Augustin, Jérôme et Éloi.* Florence, Uffizi, n° 8362. Bois, 3,78 × 2,50.

LXIX. Détails de la planche précédente.

LXX. *Saint Jean-l'Évangéliste à Pathmos.*
Saint Augustin en méditation.
Annonciation.

LXXI. *Saint Jérôme au désert.*
Tentation de Saint Éloi.

(Les cinq tableaux des planches LXX et LXXI forment la prédelle du *Couronnement de la Vierge,* pl. LXVIII). Florence, Uffizi, n° 8389. Bois, 0,21 × 2,69.

LXXII à LXXX. Dessins pour la *Divine Comédie*. Berlin, Cabinet des Estampes. Parchemin, 0,32 × 0,371.

LXXXI. (A g.). *Le Médecin Lorenzo Lorenzano*. Philadelphie, Collection Johnson. Bois, 0,49 × 0,37.

(A dr.). *Saint Thomas d'Aquin*. Zurich, Collection Abegg. Toile sur bois, 0,47 × 0,355.

LXXXII. *Allégorie de la Calomnie*. Florence, Uffizi, n° 1182. Bois, 0,60 × 0,90.

LXXXIII. Deux détails de la planche précédente.

LXXXIV et LXXXV. *Histoire de Virginia Romana*. Bergame, Accademia Carrara, Collection Morelli. Bois, 0,82 × 1,77.

LXXXVI. *La Mort de Lucrèce*. Boston, Musée Gardner. Bois, 0,53 × 1,77.

Atelier de Botticelli : La Mort de Lucrèce. Florence, Galerie Pitti, n° 388. Bois, 0,41 × 1,26.

LXXXVII. *La dernière Communion de Saint Jérôme*. New-York, Metropolitan Museum. Bois, 0,325 × 0,235.

LXXXVIII. *La Vierge et l'Enfant avec trois Anges*. Milan, Ambrosiana. Bois, tondo, diam. 0,68.

LXXXIX. *La Vierge à l'Enfant avec le petit Saint Jean*. Rome, Collection Lazzaroni. Bois, tondo, diam. 0,68.

XC. Ecole de Botticelli : *Christ couronné d'épines* (à g.). Bergame, Accademia Carrara. Bois, 0,47 × 0,33.

Id. (au centre). Cambridge U. S. A., Fogg Art Museum.

Id. (à dr.). Paris, Collection Lazzaroni. Bois, 0,70 × 0,48.

XCI. (A g.). *Vierge à l'Enfant*. Milan, Musée Poldi-Pezzoli. Bois, 0,58 × 0,39.

(A dr.). Atelier de Botticelli : *Vierge à l'Enfant avec le petit Saint Jean*. Florence, Galerie Pitti, n° 357. Toile, 1,34 × 0,92.

XCII. Détail de la planche LIII.

Détail de la planche LXXXVIII.

XCIII. (A g.). Atelier de Botticelli : *Vierge à l'Enfant avec le petit Saint Jean et deux anges*. Rome, Collection Pallavicini. Bois, tondo, diam. 1,10.

(A dr.). Atelier de Botticelli : *Vierge à l'Enfant avec le petit Saint Jean et un ange*. Londres, National Gallery, n° 275. Bois, tondo, diam. 0,83.

XCIV. (A g.). *Judith avec la tête d'Holopherne* Amsterdam, Collection E. vom Rath. Bois, 0,365 × 0,20.

(A dr.). École de Botticelli : *Saint Jacques*. Rome, Palais Colonna, n° 133. Bois, 0,46 × 0,34.

XCV. (A g.). *Christ en croix entre la Vierge et Saint Jérôme*. Fiesole, San Domenico. Bois, 2,01 × 1,47.

(A dr.). *Sainte Famille*. Francfort, Musée Staedel, toile, 0,62 × 0,47.

XCVI. *Pietà*. Munich, Ancienne Pinacothèque, n° 1010. Bois, 1,38 × 2,08.

XCVII. Atelier de Botticelli : *Pietà*. Milan, Musée Poldi Pezzoli, n° 552. Bois, 1,07 × 0,71.

Lorenzo Lotto : *Pietà*. Milan, Brera, n° 188. Toile, 1,85 × 1,50.

XCVIII. *Christ en croix avec Madeleine et un Ange*. Cambridge U. S. A. Fogg Art Museum. Toile, 0,73 × 0,51.

IC. *Le Christ au Jardin des Oliviers*. Grenade, Chapelle Royale. Bois, 0,53 × 0,35.

C. Graveur sous l'influence de Botticelli : *Assomption*. Florence, Uffizi.

CI. Ecole de Botticelli : *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*. Richmond, Collection Cook. Bois, 2,09 × 2,32.

CII. *Nativité* (1500-1501). Londres, National Gallery, n° 1034. Toile, 1,74 × 0,74.

CIII. Détail de la planche précédente.

CIV. *Scènes de la Vie de San Zenobio, évêque de Florence*, formant un seul ensemble avec les tableaux de la planche CV.

Au dessus : Londres, National Gallery, n° 3918. Bois, 0,66 × 1,49.

Au dessous : Londres, National Gallery, n° 3919. Bois, 0,635 × 1,40.

CV. Au dessus : New-York, Metropolitan Museum. Bois, 0,66 × 1,50.

Au dessous : Dresde, Musée, n° 9. Bois, 0,66 × 1,82.

CVI. (A g.). *Portrait de jeune homme*. Washington, Collection Mellon (jadis Vienne, Collection Liechtenstein). Bois, 0,51 × 0,36.

(A dr.). *Portrait de jeune homme*. Londres, National Gallery, n° 626. Bois, 0,35 × 0,27.

CVII. (A g.) *Portrait d'un Médailleur?* Florence, Uffizi, n° 1454. Bois, 0,54 × 0,37.

(A dr.). *L'humaniste grec Marullus*. Barcelone, Collection Cambó. Bois, 0,49 × 0,35.

CVIII. (A g.). Raffaellino del Garbo? *Portrait de jeune homme*. Londres, National Gallery, n° 3101. Bois, 0,51 × 0,34.
(A dr.). Botticelli: *Portrait d'un membre de la famille des Médicis*. Naples, Collection Filangieri. Bois, 0,515 × 0,35.

CIX. (A g.). *Portrait de femme*. Florence, Galerie Pitti. Bois, 0,61 × 0,40.
(A dr.). *Portrait de femme*. Londres, Collection Rothermere (jadis Milan, Trivulzio). Bois, 0,48 × 0,355.

CX. Dessin : *L'Abondance*. Londres, British Museum.

CXI. Dessin : *Saint Jean-Baptiste*. Florence, Uffizi.

CXII. *L'Abandonnée*. Rome, Collection Pallavicini. Bois, 0,47 × 0,43.

Nous tenons à remercier ici tous ceux qui nous ont autorisés, à titre gracieux, à reproduire les photographies établies par leurs soins : MM. les Conservateurs des Musées d'Allemagne et d'Amérique, la Surintendance des monuments de Toscane, le Baron Lazzaroni, à Rome, le Vicomte Lee of Farebam et Sir Herbert Cook, à Richmond, M. Erwin vom Rath à Amsterdam, et les frères Duveen, à New-York.

ORNEMENTATION DU TEXTE

Les éléments de l'ornementation du texte ont été tous empruntés à des documents de l'époque : le bandeau du premier chapitre, à un autel décoré par Luca della Robbia à l'église de l'Impruneta, près de Florence. Le cul-de-lampe (p. 8) est une gravure de la série dite « Otto-Prints ».

Le bandeau du chapitre II est l'interprétation d'un bas-relief qui décore le tabernacle de la corporation des tailleurs de pierre et charpentiers à Or San Michele à Florence. Le cul-de-lampe (p. 19) est le blason de la même corporation, en majolique della Robbia, à la même église.

Le bandeau du chapitre III est emprunté à la décoration intérieure du Palais ducal d'Urbin. La gravure ronde à la fin de ce chapitre (p. 41) appartient aussi à la série des « Otto-Prints ».

Le modèle du bandeau du chapitre IV se trouve dans l'encadrement de gravures sur bois dans différents livres florentins de la fin du xv^e^ siècle, notamment dans

les chants carnavalesques de Laurent de Médicis (voir Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, 284). Le cul-de-lampe (p. 56) est la réduction d'une gravure sur bois qui décore la première page d'une édition florentine de *La Giostra di Lorenzo de Medici* de Luigi Pulci (Kristeller, 345).

Le motif du bandeau du chapitre V est emprunté au pavement de la cathédrale de Sienne (frise du Massacre des Innocents de Matteo di Giovanni, 1481). Le cul-de-lampe à la fin du même chapitre est une gravure sur bois tirée du *Giuoco delli Scacchi*, imprimé chez Antonio Miscomini à Florence le 1er mars 1493.

Le bandeau du chapitre VI est la partie inférieure de l'encadrement du frontispice de Jac. Phil. Bergomensis, *De claris Mulieribus*, Ferrare, 1497. A la fin de ce chapitre on trouvera le Lys de Florence, marque de l'imprimeur Lucas Antonius Giunta Florentinus.

Le bandeau du chapitre VII est emprunté au titre du calendrier de 1476 dû à Erhard Ratdolt, Allemand établi à Venise et qui travaillait d'après des modèles italiens (plusieurs des initiales viennent aussi de sa typographie). A la fin du même chapitre (p. 104) figure un petit ornement emprunté à un chapiteau de la Badia de Fiesole.

Le bandeau du chapitre VIII, comme celui du chapitre X, provient du répertoire ornemental de l'atelier florentin de typographie de Francesco Rosselli.

La gravure qui ouvre le chapitre IX n'est autre que celle qui illustre le IIe chant de l'Enfer de Dante, dans l'édition de la *Divine Comédie* imprimée en 1481 à Florence par Niccolo di Lorenzo della Magna, et qui a été faite d'après un dessin perdu de Botticelli.

Les charmantes gravures sur bois, qui terminent les chapitres VIII et X et représentent respectivement le Martyre de Sainte Agathe et un épisode de l'histoire de Ippolito Buondelmonti et Dianora dei Bardi, appartiennent à cette série de petits chefs-d'œuvre, que l'on vit éclore à Florence à la fin du XVe siècle pour l'illustration d'écrits de caractère populaire (voir p. 138 et note 142) et dans lesquels l'influence de Botticelli est manifeste.

Le bandeau du chapitre XI a la même origine que celui du chapitre IV. Le bandeau et le cul-de-lampe du chapitre XII proviennent de l'encadrement du Martyre de Sainte Agathe (cul-de-lampe du chapitre VIII).

PLANCHES

Photo R. Soprintendenza

VIERGE A L'ENFANT
Settignano : Oraterio di Santa Maria al Vannella

Planche I

Photo Alinari

FRA FILIPPO LIPPI - VIERGE ADORANT L'ENFANT
Uffizi

Photo Reali

ÉCOLE DE FRA FILIPPO - VIERGE A L'ENFANT AVEC UN ANGE
Florence : Ospedale degli Innocenti

Planche II

Photo Brogi

BOTTICELLI (?) - VIERGE A L'ENFANT ET DEUX ANGES
Musée de Naples

Photo Alinari

BOTTICELLI (?) - VIERGE A L'ENFANT, DEUX ANGES ET LE JEUNE St JEAN
Florence : Académie des Beaux-Arts

Photo Hanfstaengl

BOTTICELLI (?) - VIERGE A L'ENFANT ET UN ANGE
National Gallery

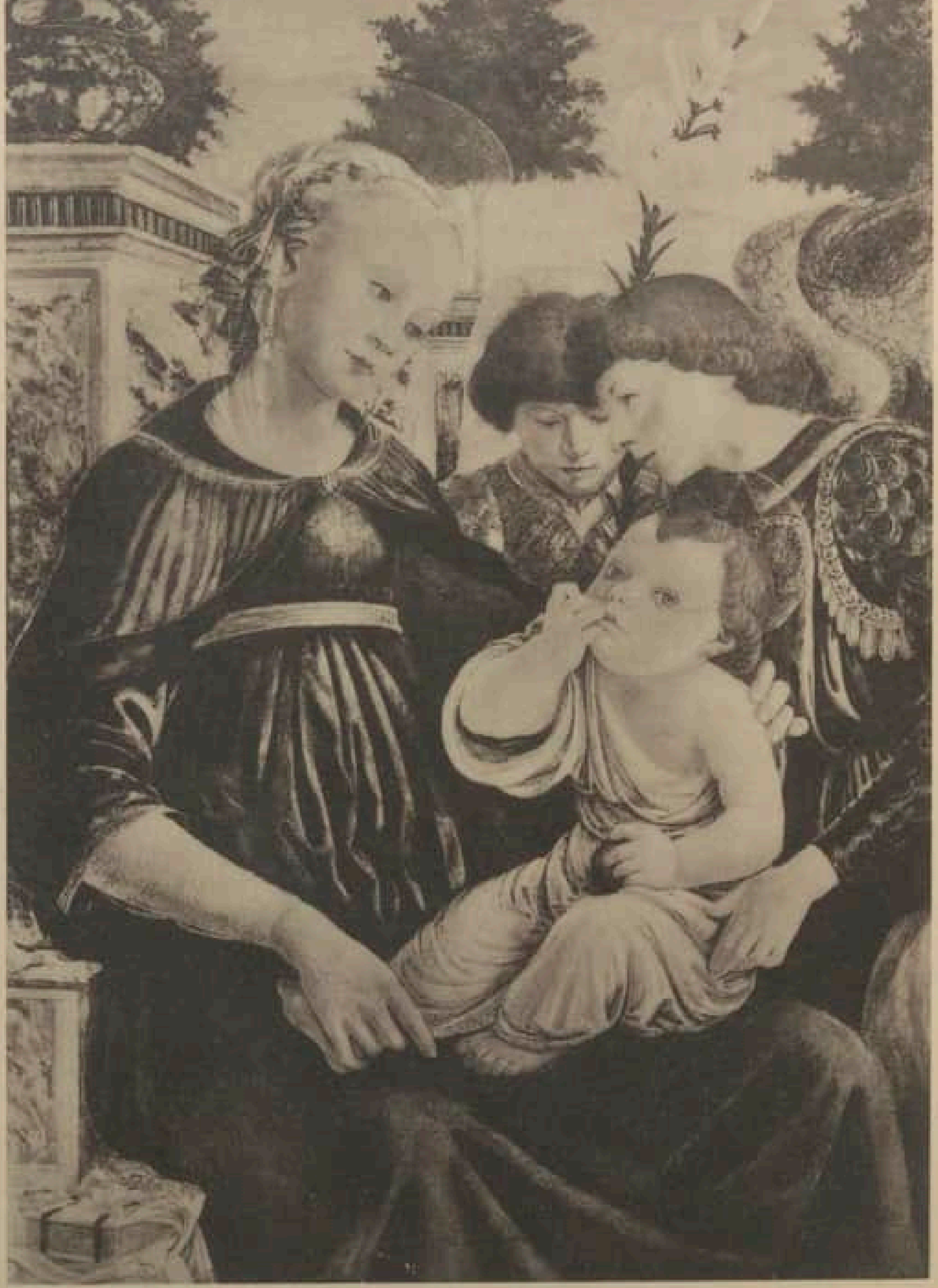


Photo Braun

BOTTICELLI (?) - VIERGE A L'ENFANT ET DEUX ANGES
Strasbourg : Musée des Beaux-Arts

Photo Bruckmann

FRA FILIPPO LIPPI - VIERGE A L'ENFANT
Pinacothèque de Munich

Photo Giraudon

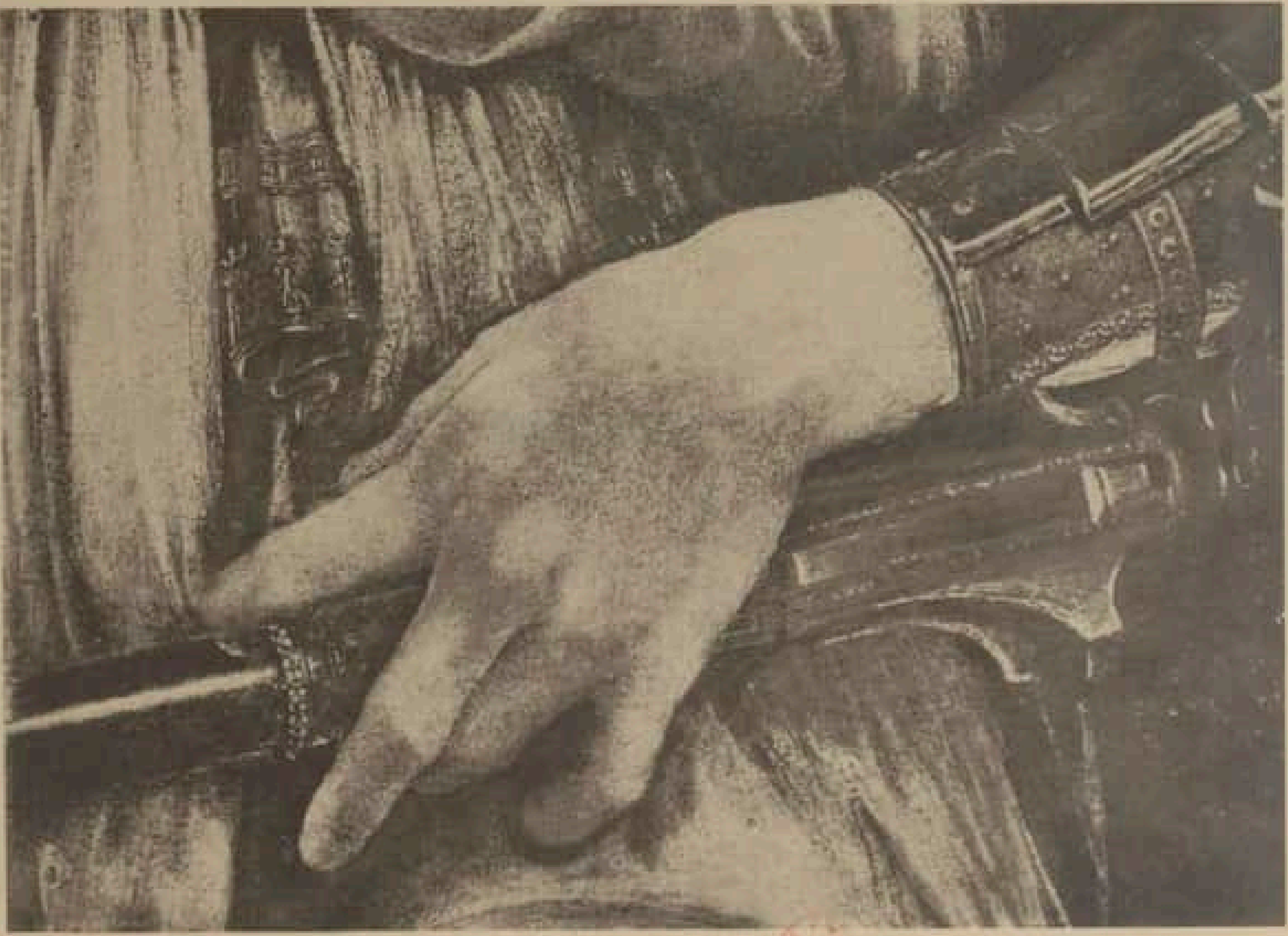
BOTTICELLI - LA MADONE DES GUIDI DE FAENZA
Louvre

Planche V

Photo Alinari

LA FORCE (1470)
Uffizi

Planche VI



Photos Brogi

DÉTAILS DE LA PLANCHE VI

Planche VII

Photo Brogi

JUDITH
Uffizi

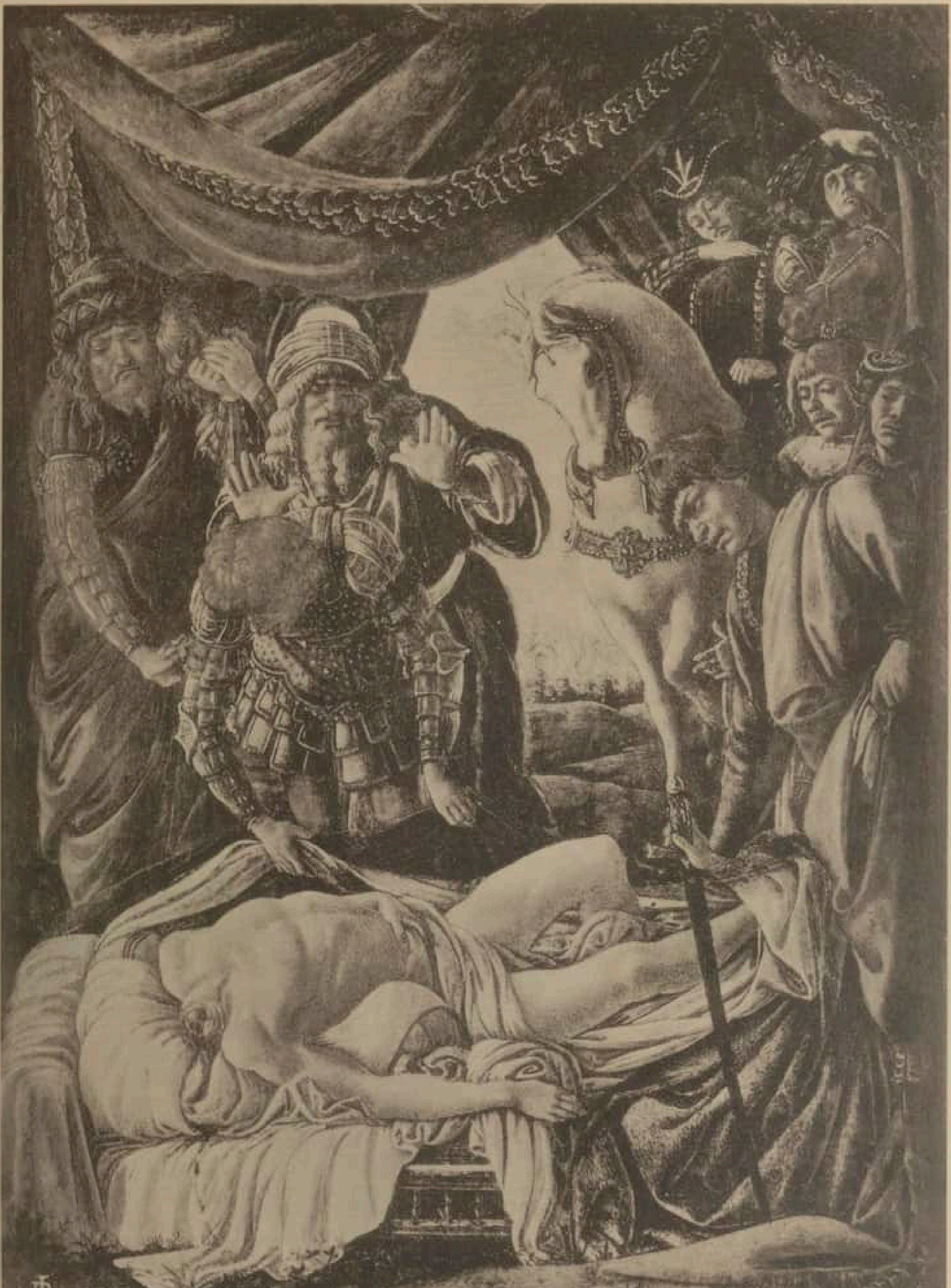


Photo Alinari

[library stamp]

LES ASSYRIENS DÉCOUVRENT LE CADAVRE D'HOLOPHERNE
Uffizi

Planche IX

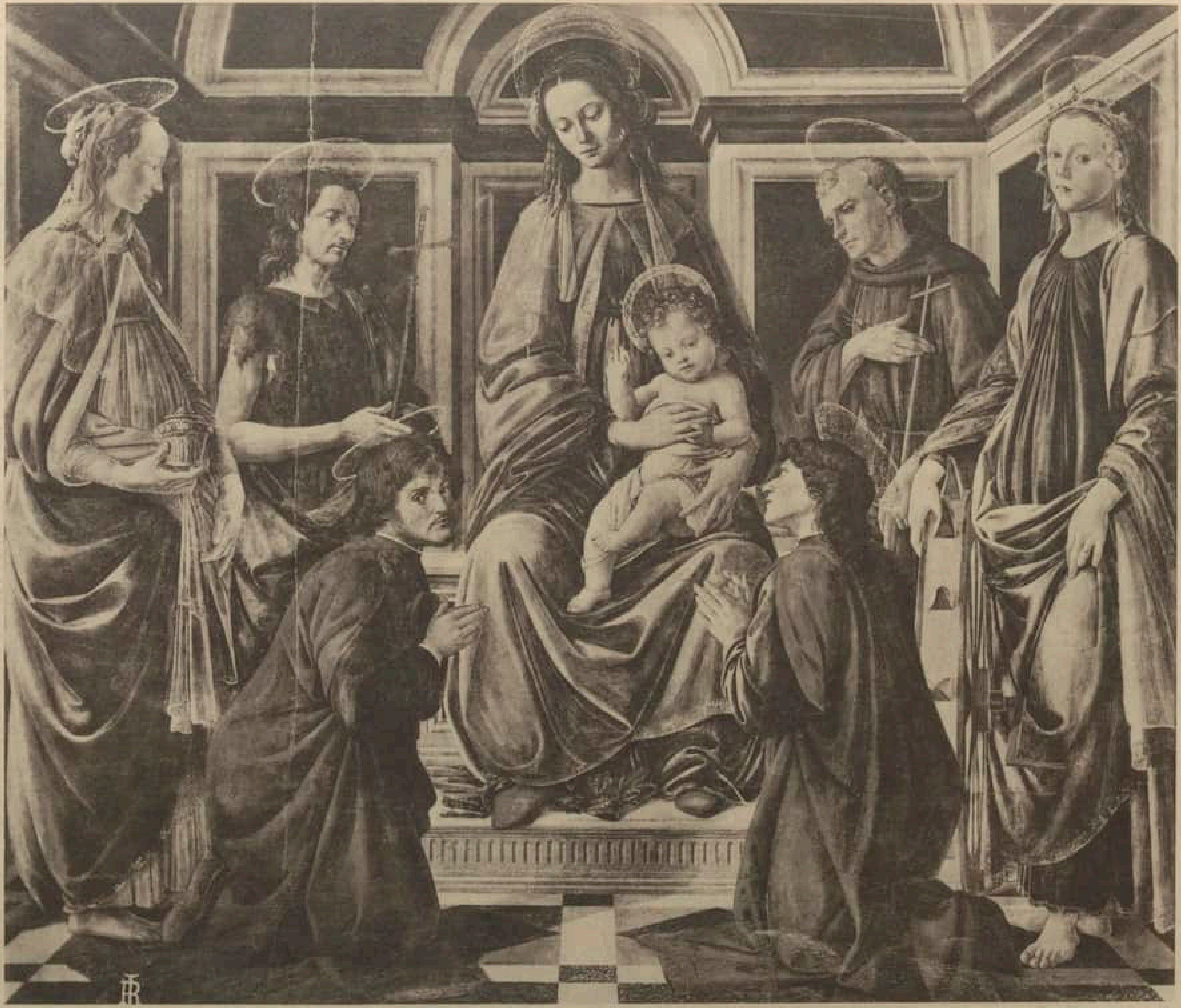
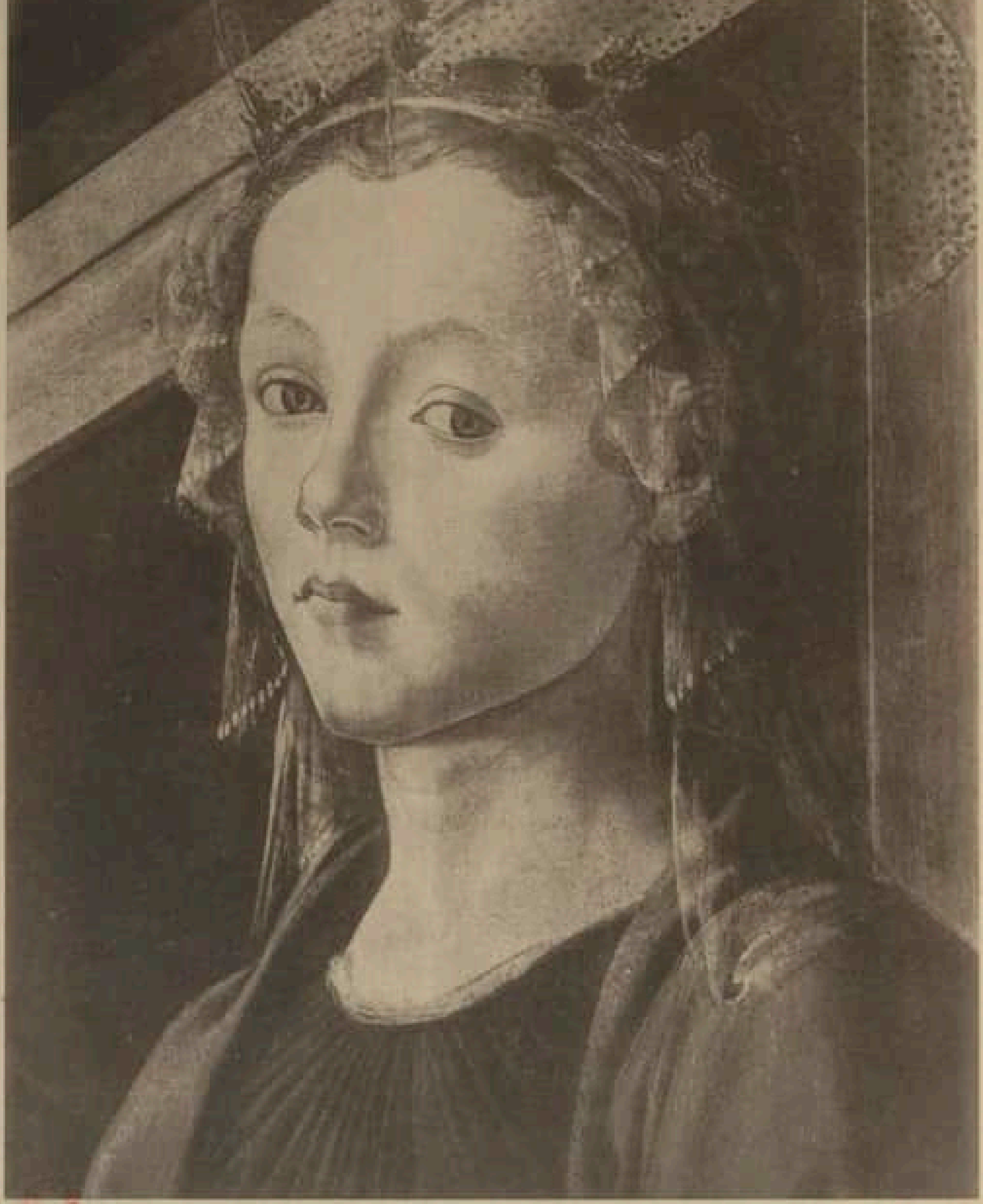


Photo Alinari

VIERGE TRONANT ENTRE SAINTE MARIE-MADELEINE, SAINT JEAN-BAPTISTE, SAINT FRANÇOIS, SAINTE CATHERINE ET LES SAINTS COME ET DAMIEN

Florence : Académie des Beaux-Arts

Planche X

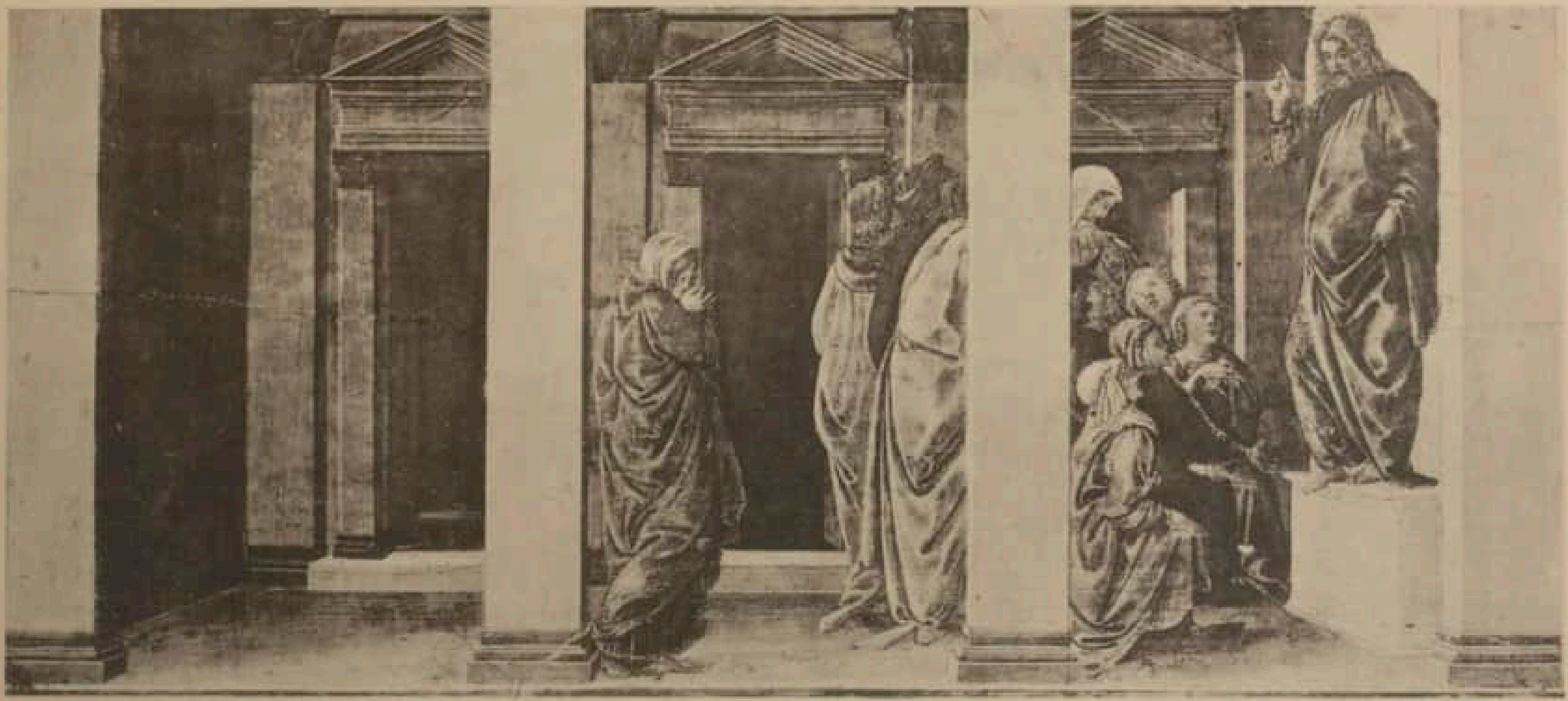


Photos Brogi

SAINTE MARIE-MADELEINE
Détail de la planche X

SAINTE CATHERINE
Détail de la planche X

LA TRINITÉ, AVEC SAINTE MARIE-MADELEINE, SAINT JEAN-BAPTISTE,
LE JEUNE TOBIE ET L'ARCHANGE RAPHAËL
Vicomte Lee of Fareham, White Lodge, Richmond Park (Surrey)



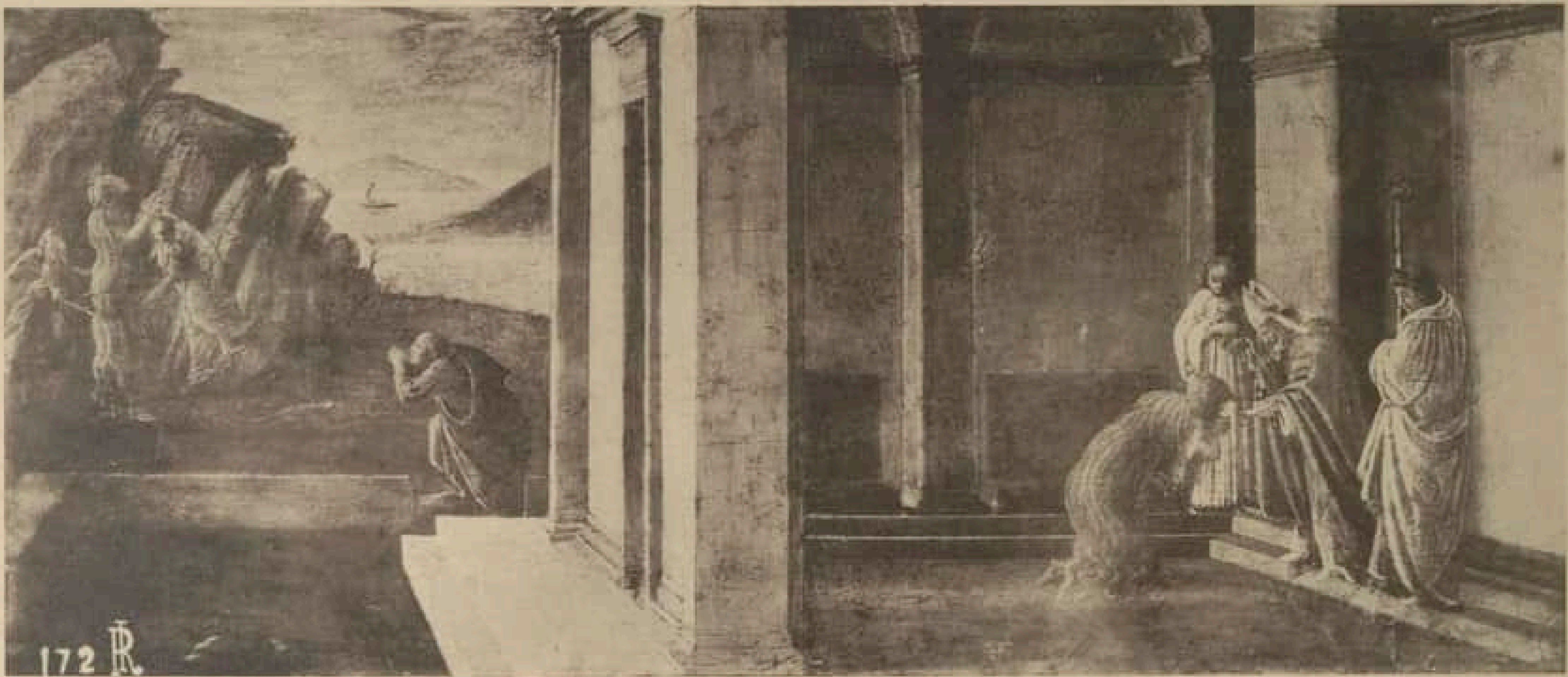
PRÉDICATION DU CHRIST ET CONVERSION DE MADELEINE

LE FESTIN CHEZ LÉVY

Fragments de la prédelle provenant de l'Église des « Filles repenties », à Florence

Philadelphie : Collection Johnson

" NOLI ME TANGERE "



Photos Reali

DERNIÈRE COMMUNION DE MARIE-MADELEINE (voir Planche XIII)
Philadelphie : Collection Johnson

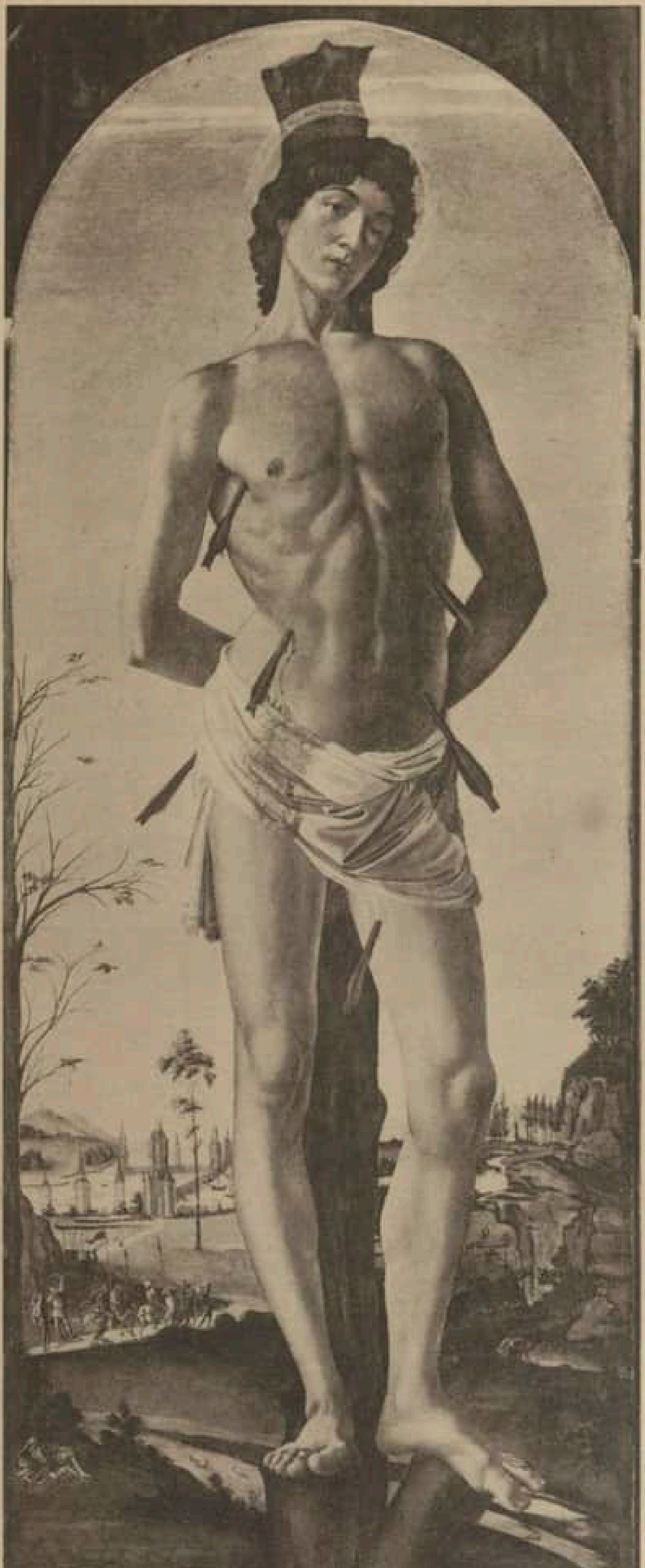


Photo Hanfstaengl

SAINT SÉBASTIEN
Berlin : Musée Kaiser Friedrich

Planche XV

Photo du Musée

ADORATION DES MAGES
National Gallery

Photo du Musée

[library stamp]

ADORATION DES MAGES (Tondo)
National Gallery

Photo du Musée

DÉTAILS DE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE
National Gallery

Planche XVIII

Photo Brogi

ADORATION DES MAGES (avec les portraits des Médicis)

Uffizi

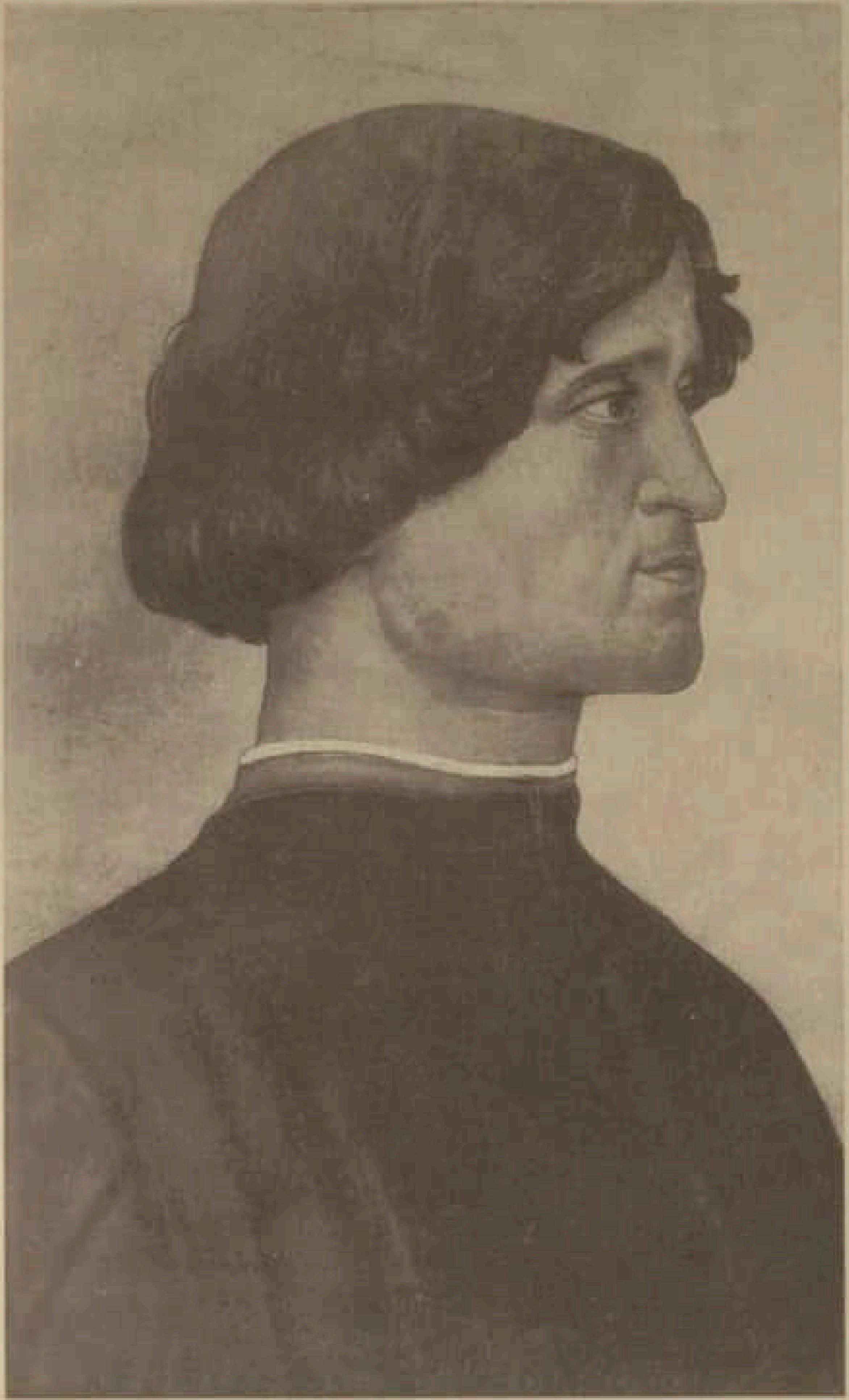
Planche XIX

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE RF

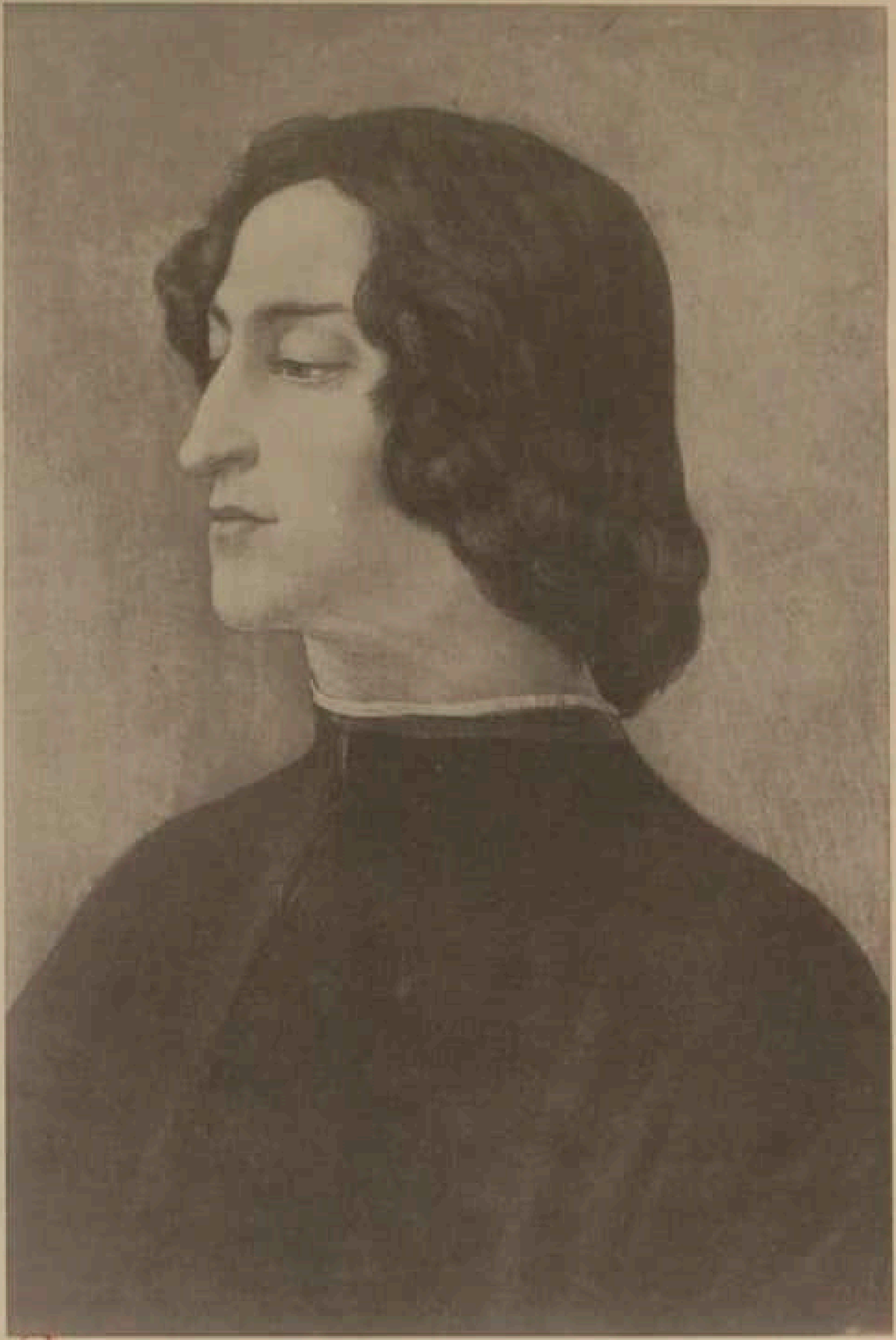
Photos Anderson

DÉTAILS DE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE

Planche XX

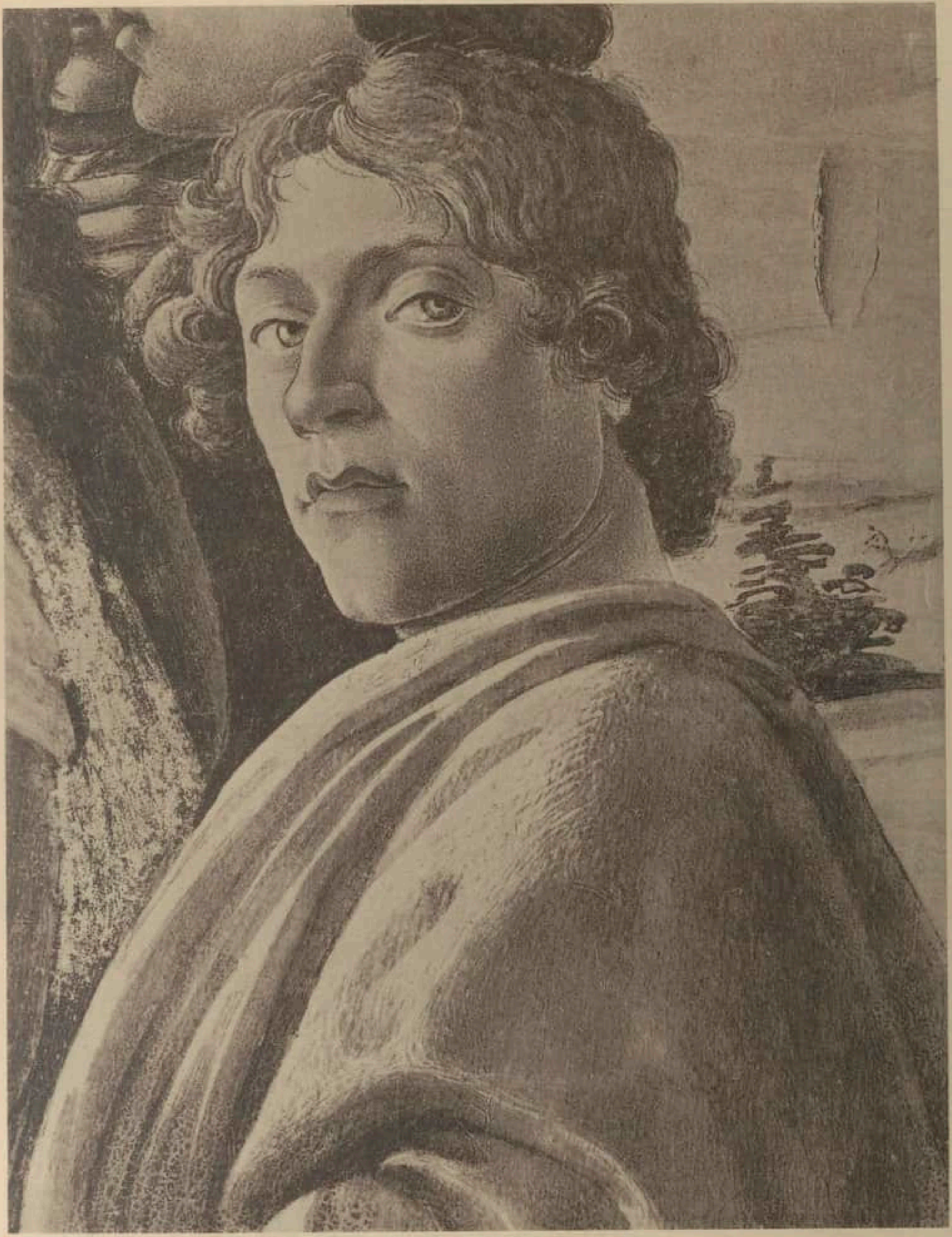


LORENZO DE' MEDICI
Paris : Collection Lazzaroni



GIULIANO DE' MEDICI
Lugano : Collection Thyssen

Planche XXI



PORTRAIT DE BOTTICELLI
Détail de la Planche XIX

Planche XXII

Photo Brogi

LE PRINTEMPS
Uffizi

Planche XXIII

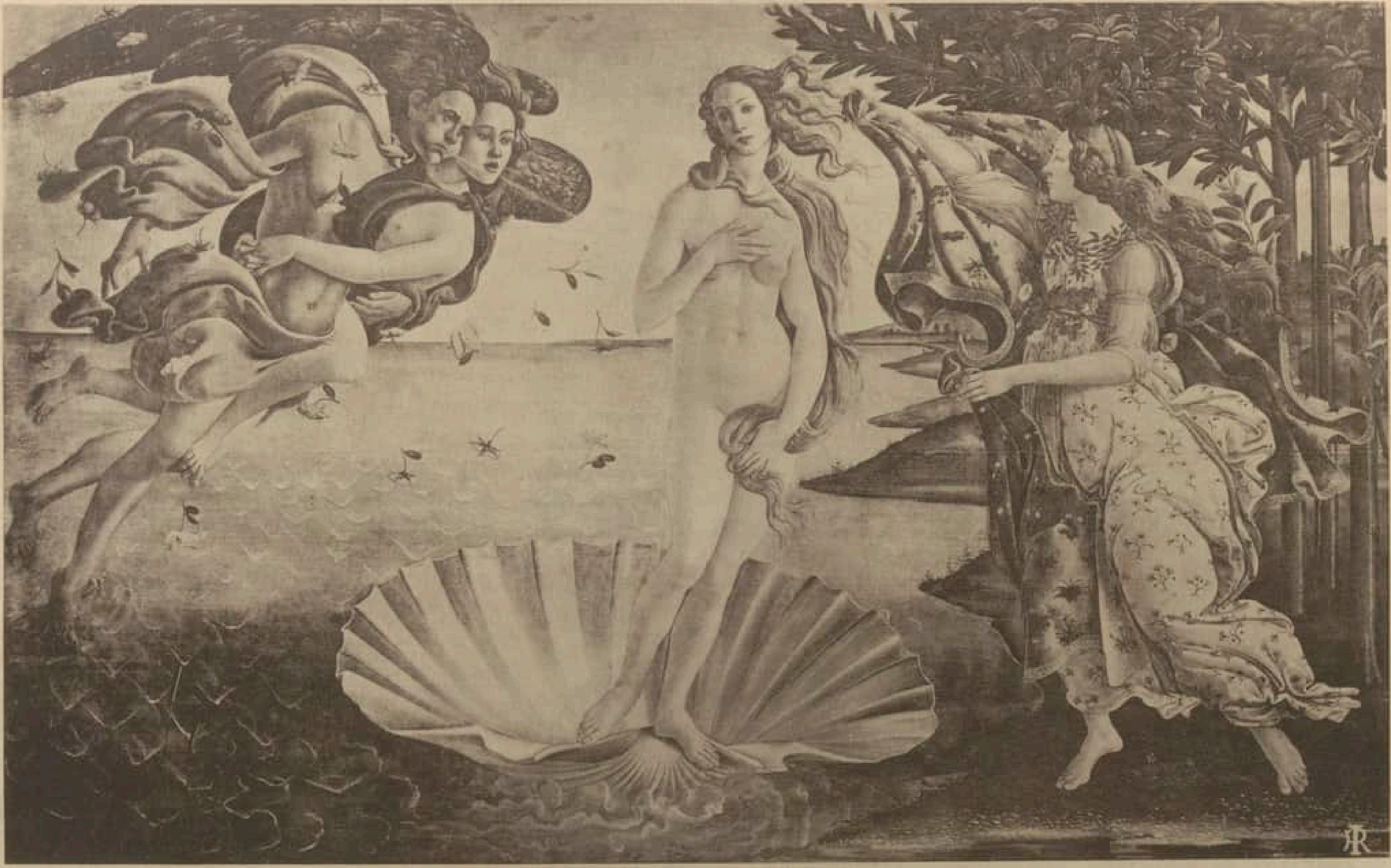


Photo Brogi

LA NAISSANCE DE VÉNUS
Uffizi

Photo Hanfstaengl

Photo Beccaria

ATELIER DE BOTTICELLI : VÉNUS

Musée de Berlin

Turin : Ex-collection Gualino

Photo du Musée

MARS ET VÉNUS
National Gallery

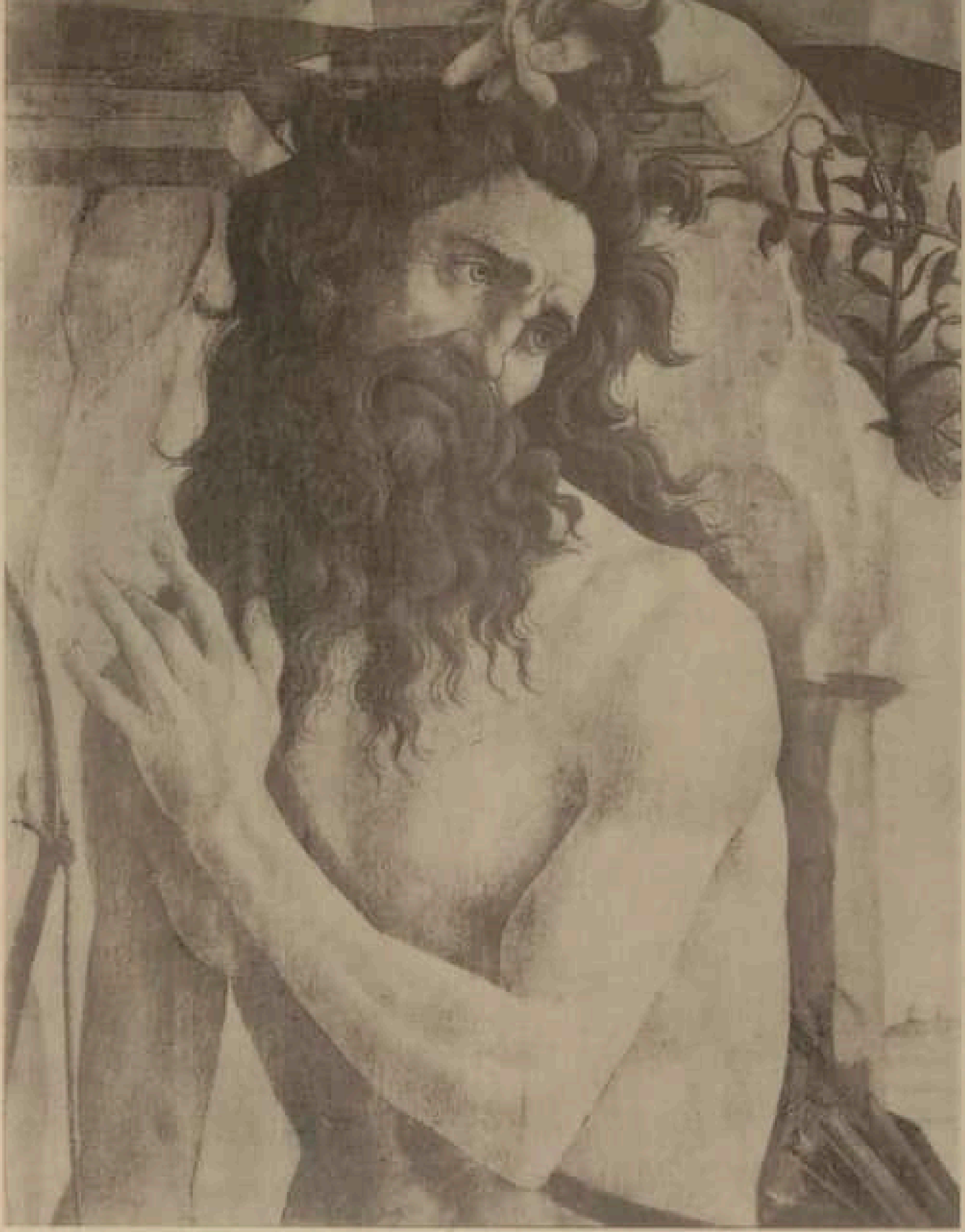
Photo du Musée

MARS
Détail de la planche précédente

Photo Alinari

PALLAS ET LE CENTAURE
Uffizi

Planche XXVIII



Photos Alinari

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

DÉTAILS DE LA PLANCHE XXVIII

Photo Hanfstaengl

ADORATION DES MAGES
Washington : Collection Mellon (naguère au Musée de l'Ermitage)

Photo Alinari

ADORATION DES MAGES INACHEVÉE
Uffizi

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Photo Alinari

SAINT AUGUSTIN
Florence : Ognissanti

Planche XXXII

Photo Brogi

[library stamp]

DÉTAIL DE LA PLANCHE XXXII

Planche XXXIII

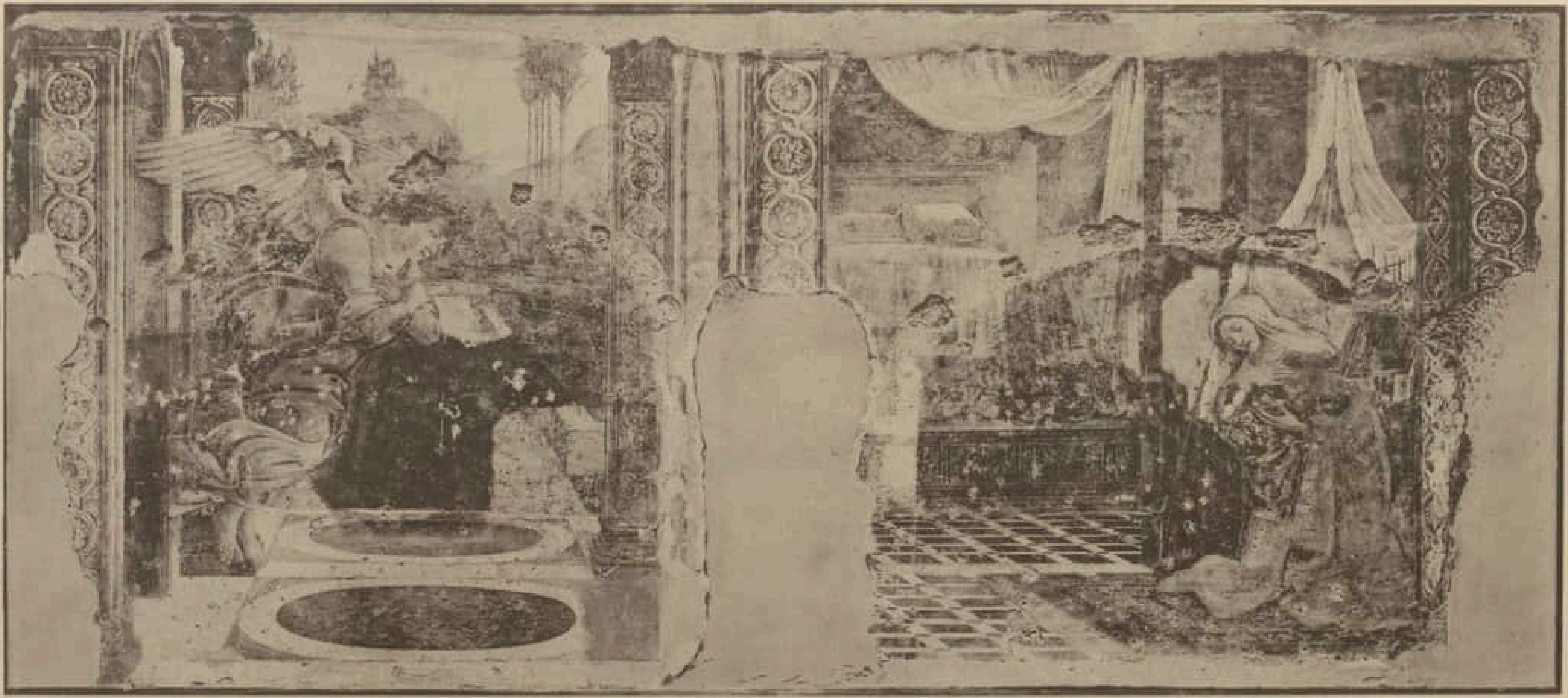


Photo R. Soprintendenza

ANNONCIATION (1481)
Florence : S. Martino della Scala

Photo R. Soprintendenza

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

DÉTAILS DE LA PLANCHE XXXIV

Photo Alinari

LE PAPE SOTER
Chapelle Sixtine

Planche XXXVI

Photo Anderson

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

SACRIFICE DE PURIFICATION DU LEPREUX ET TENTATION DU CHRIST
Chapelle Sixtine

Planche XXXVII

DÉTAILS DE LA PLANCHE XXXVII

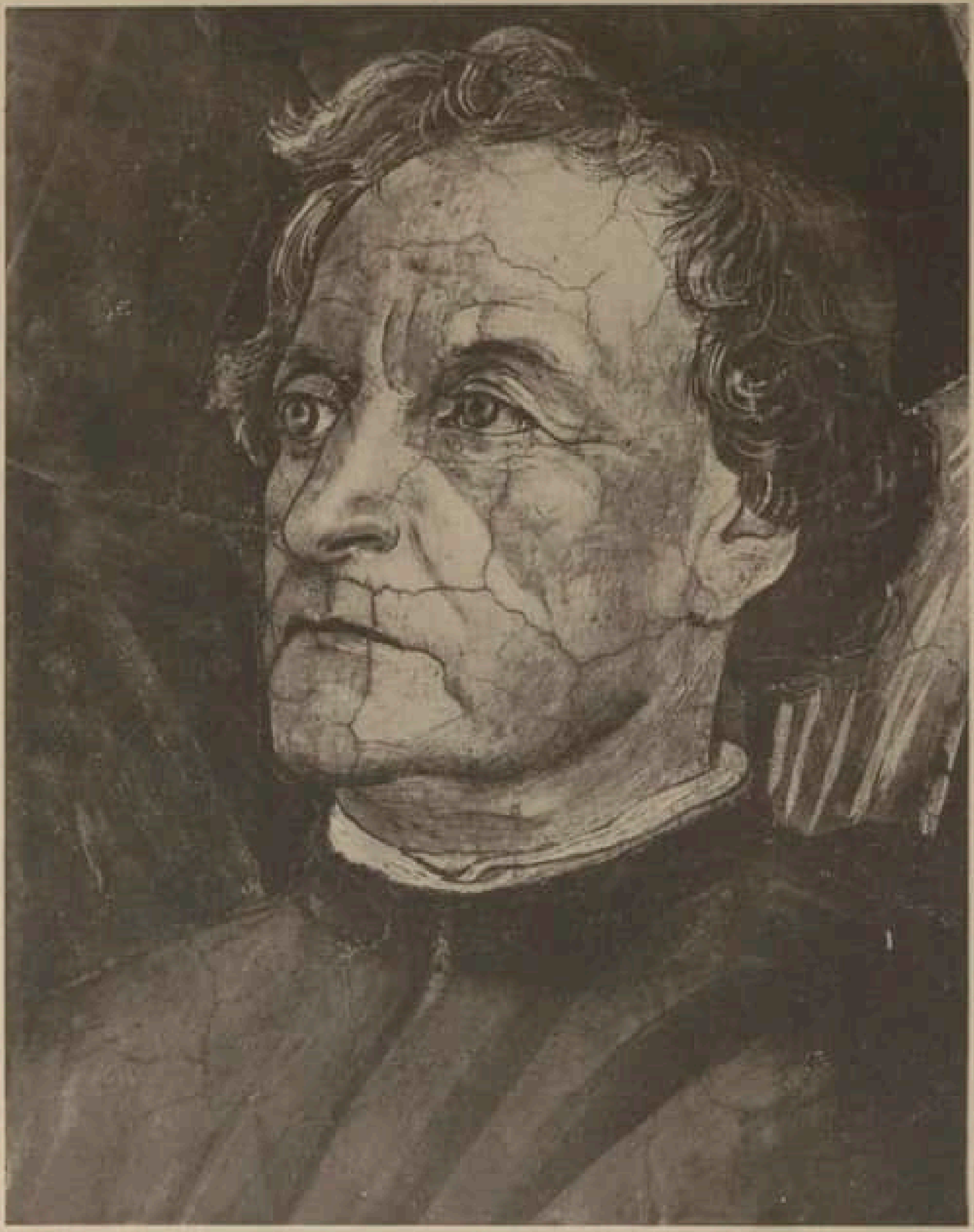


Photo Alinari

Photo Anderson

BIBLIOTHÈQUE

DÉTAILS DE LA PLANCHE XXXVII

PIETRO RIARIO

PORTRAITS

Photo Anderson

DÉTAILS DE LA PLANCHE XXXVII

Photo Anderson

DÉTAIL DE LA PLANCHE XXXVII

Photo Alinari

MOISE DEVANT LE BUISSON ARDENT
Détail de la planche XLII

Planche XLI

Photo Anderson

LA JEUNESSE DE MOISE
Chapelle Sixtine

Planche XLII

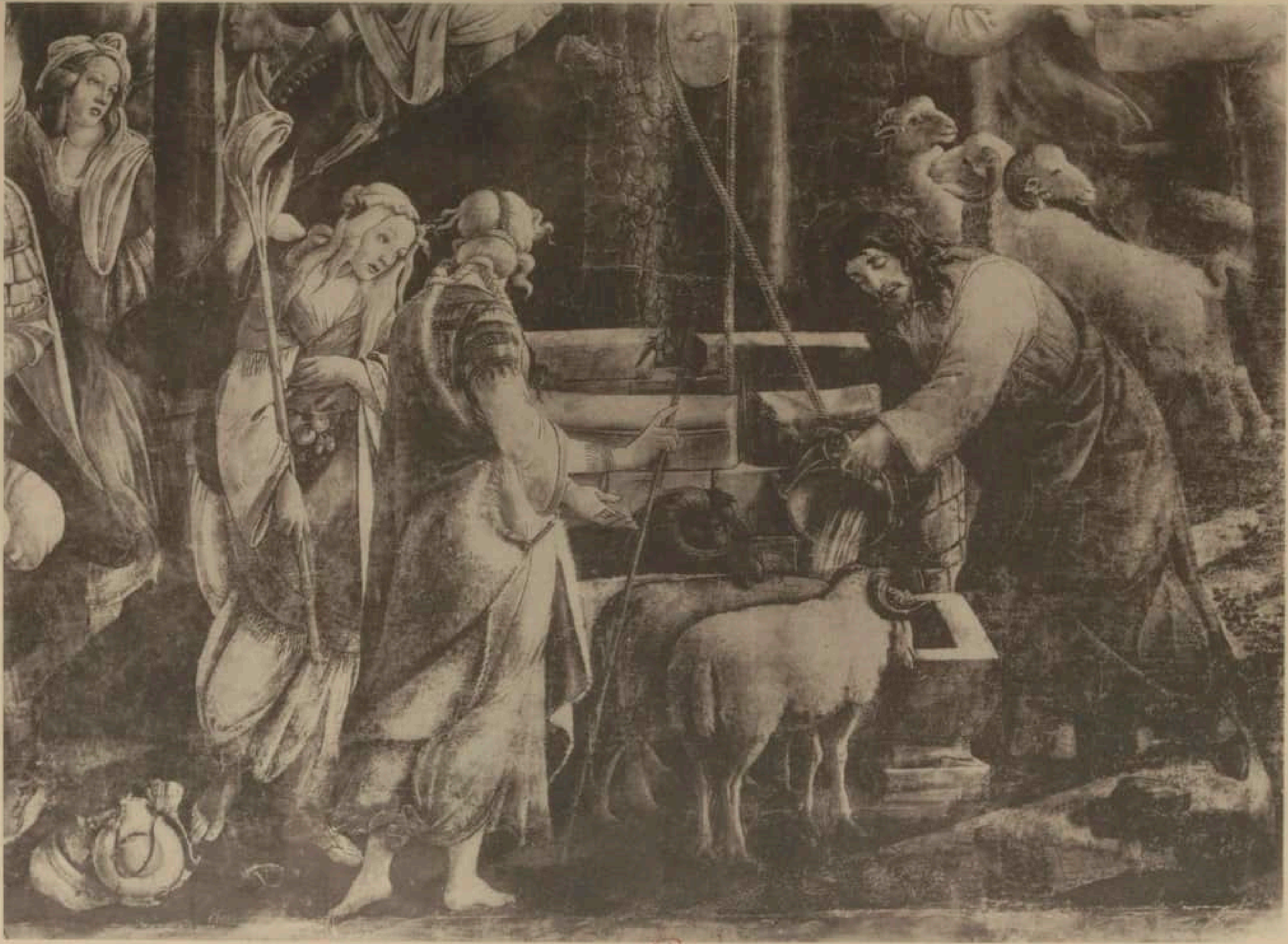


Photo Anderson

BN

LES FILLES DE JÉTHRO
Détail de la planche XLII

Photo Anderson

DÉTAILS DE LA PLANCHE XLII

Planche XLIV

Photo Anderson

CORÉ, DATHAN ET ABIRON FRAPPÉS DU CHATIMENT CÉLESTE

Chapelle Sixtine

R.F. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Planche XLV

Photo Anderson

DÉTAILS DE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE

Planche XLVI

Photo Anderson

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

MOISE
Détail de la planche XLV

Phot Giraudon

VÉNUS ACCOMPAGNÉE DES GRACES FAIT UN DON A UNE JEUNE FEMME

Fresque provenant de la Villa Lemmi

Louvre

Planche XLVIII

Photo Giraudon

DÉTAIL DE LA PLANCHE XLVIII

Photo Anderson

GHIRLANDAIO : deux détails de la fresque de la Visitation
Florence : Santa Maria Novella

Photo Anderson

GIOVANNA DEGLI ALBIZZI

Planche XLIX

Photo Giraudon

LORENZO TORNABUONI DANS LE CERCLE DES ARTS LIBÉRAUX

Fresque provenant de la Villa Lemmi

Louvre

LORENZO TORNABUONI
Détail de la planche L

Photos Alinari

DÉTAIL DE LA PLANCHE XXXVII

[library stamp]

Photo Anderson

VIERGE A L'ENFANT
(naguère à la Galerie Corsini, Florence)
New-York : Duveen Brothers

Photo Brogi

VIERGE A L'ENFANT SOUS UN ARC
Uffizi

Photo Anderson

VIERGE DE L'EUCHARISTIE
Boston : Musée Gardner

Planche LIII

Photo Braun

VIERGE AVEC L'ENFANT ET LE PETIT SAINT JEAN
Louvre

Planche LIV

Photo Bruckmann

R.F.

ATELIER DE BOTTICELLI : VIERGE A L'ENFANT AVEC LE JEUNE SAINT JEAN

Musée de Dresde

Francfort : Musée Stædel

Planche LV

ATELIER DE BOTTICELLI : VIERGE A L'ENFANT AVEC LE
PETIT SAINT JEAN ET LES ARCHANGES MICHEL ET GABRIEL
Florence : Musée Pitti

Photo Alinari

ÉCOLE DE BOTTICELLI : VIERGE A L'ENFANT ET SIX ANGES
Florence : Galerie Corsini

Photo Anderson

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

VIERGE ET PETIT SAINT JEAN ADORANT L'ENFANT
Plaisance : Musée civique

Planche LVII

Photo Brogi

VIERGE DU MAGNIFICAT
Uffizi

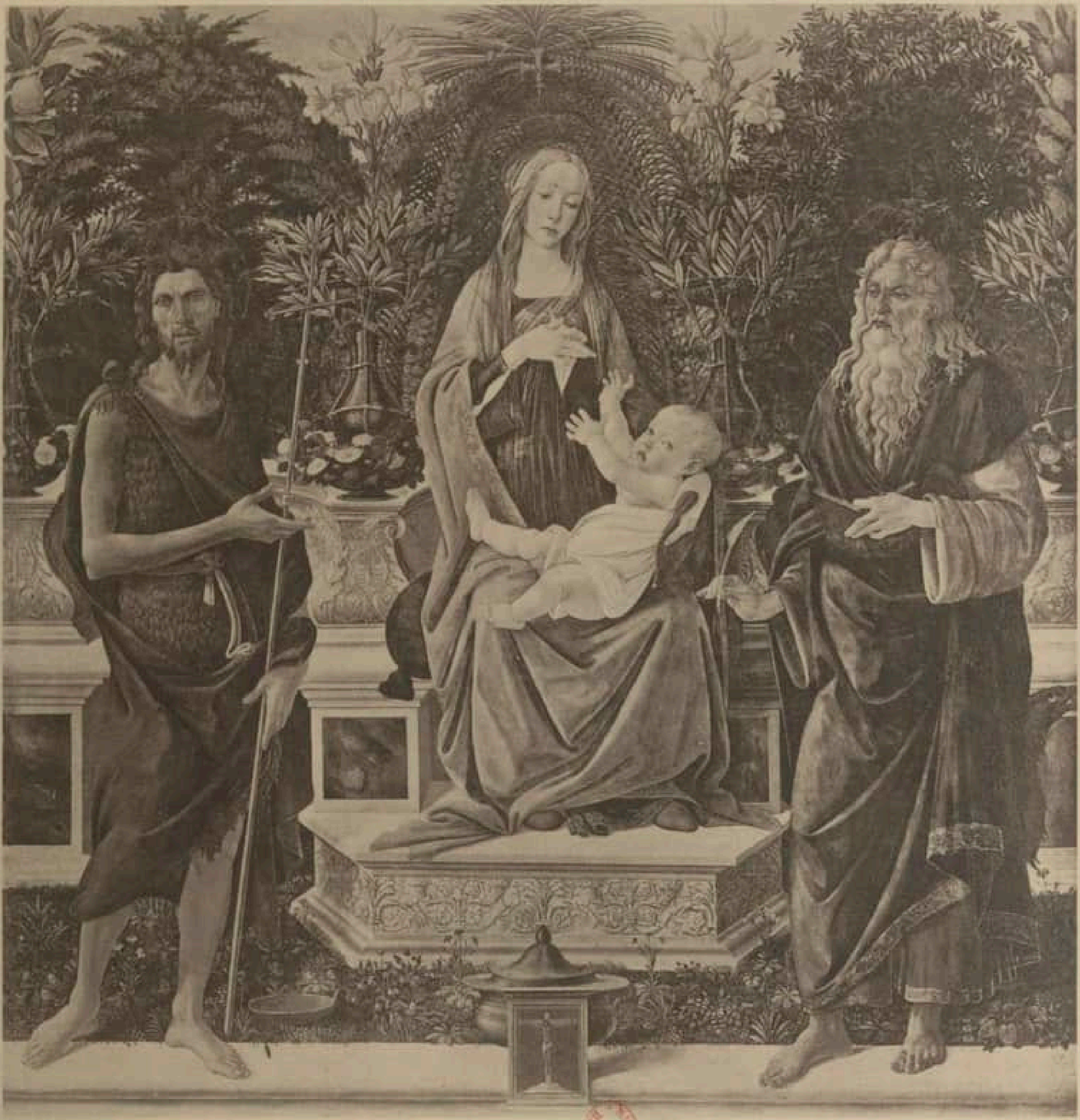
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Photo Brogi

VIERGE A L'ENFANT ET SIX ANGES
Uffizi

Photo Brogi

DÉTAIL DE LA PLANCHE LIX



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

VIERGE TRONANT ENTRE SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT JEAN-L'ÉVANGÉLISTE
Berlin : Musée Kaiser Friedrich

Photo Brogi

VIERGE TRONANT ENTRE SAINTE CATHERINE, SAINT AUGUSTIN, SAINT BARNABÉ, SAINT JEAN-BAPTISTE, SAINT IGNACE ET SAINT MICHEL

Uffizi

Photo Brogi

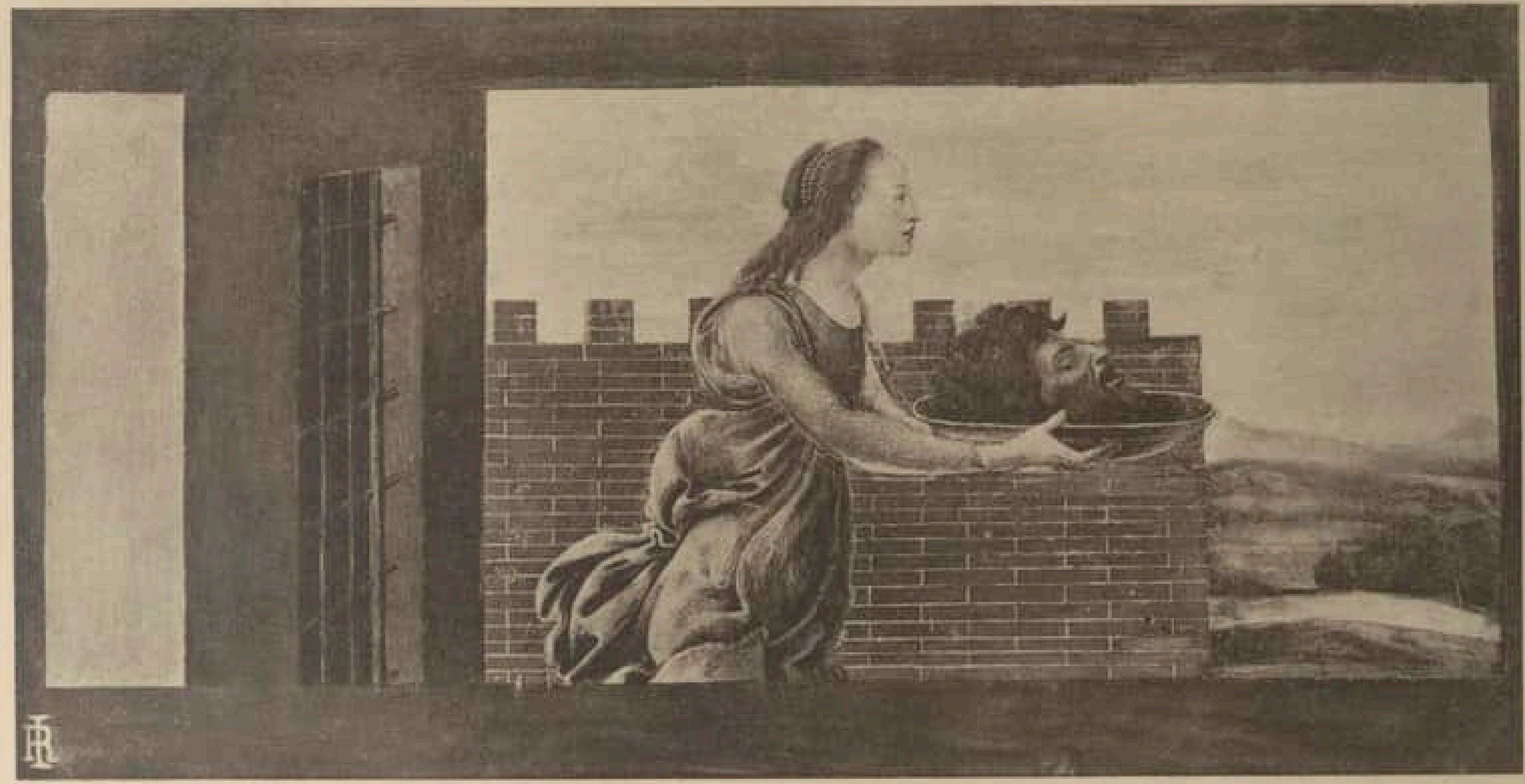
Photo Anderson

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE RF

DÉTAIL DE LA PLANCHE LXII

COPIE D'ATELIER DE LA TÊTE CI-CONTRE
Détail d'une Vierge à l'Enfant, au Musée de Turin

CHRIST AU TOMBEAU



Photos Alinari

SALOMÉ PORTANT LA TÊTE DE SAINT JEAN
Fragments de la prédelle du tableau d'autel, planche LXII

VISION DE SAINT AUGUSTIN

Photos Alinari

[library stamp]

MORT DE SAINT IGNACE

(voir planche LXIV)

Photo Brogi

Photographische Gesellschaft

ANNONCIATION
Uffizi

ATELIER DE BOTTICELLI - ANNONCIATION
Berlin : Musée Kaiser Friedrich

ANNONCIATION
Hanovre : Musée Kestner

Photo du Musée

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

ANNONCIATION
Glens Falls (New-York) : Collection L. Hyde

Planche LXVII

Photo Brogi

COURONNEMENT DE LA VIERGE
Uffizi

Planche LXVIII

Photos Anderson

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

DÉTAILS DE LA PLANCHE LXVIII

Planche LXIX

SAINT JEAN ÉCRIVANT L'APOCALYPSE

SAINT AUGUSTIN EN MÉDITATION

Photos Brogi

ANNONCIATION
Prédelle du tableau d'autel, planche LXVIII

SAINT JÉROME AU DÉSERT

Photos Brogi

LA TENTATION DE SAINT ÉLOI

Prédelle du tableau d'autel, planche LXVIII

Planche LXXI

DESSINS POUR LA DIVINE COMÉDIE
LA JUSTICE DE TRAJAN
Purgatoire : Chant X
Berlin : Cabinet des Estampes

CHATIMENT DE L'ORGUEIL

Purgatoire : Chant XII

Berlin : Cabinet des Estampes

Planche LXXIII

APPARITION DE MATHILDE

Purgatoire : Chant XXVIII

Berlin : Cabinet des Estampes

TRIOMPHE DE BÉATRICE

Purgatoire : Chant XXX

Berlin : Cabinet des Estampes

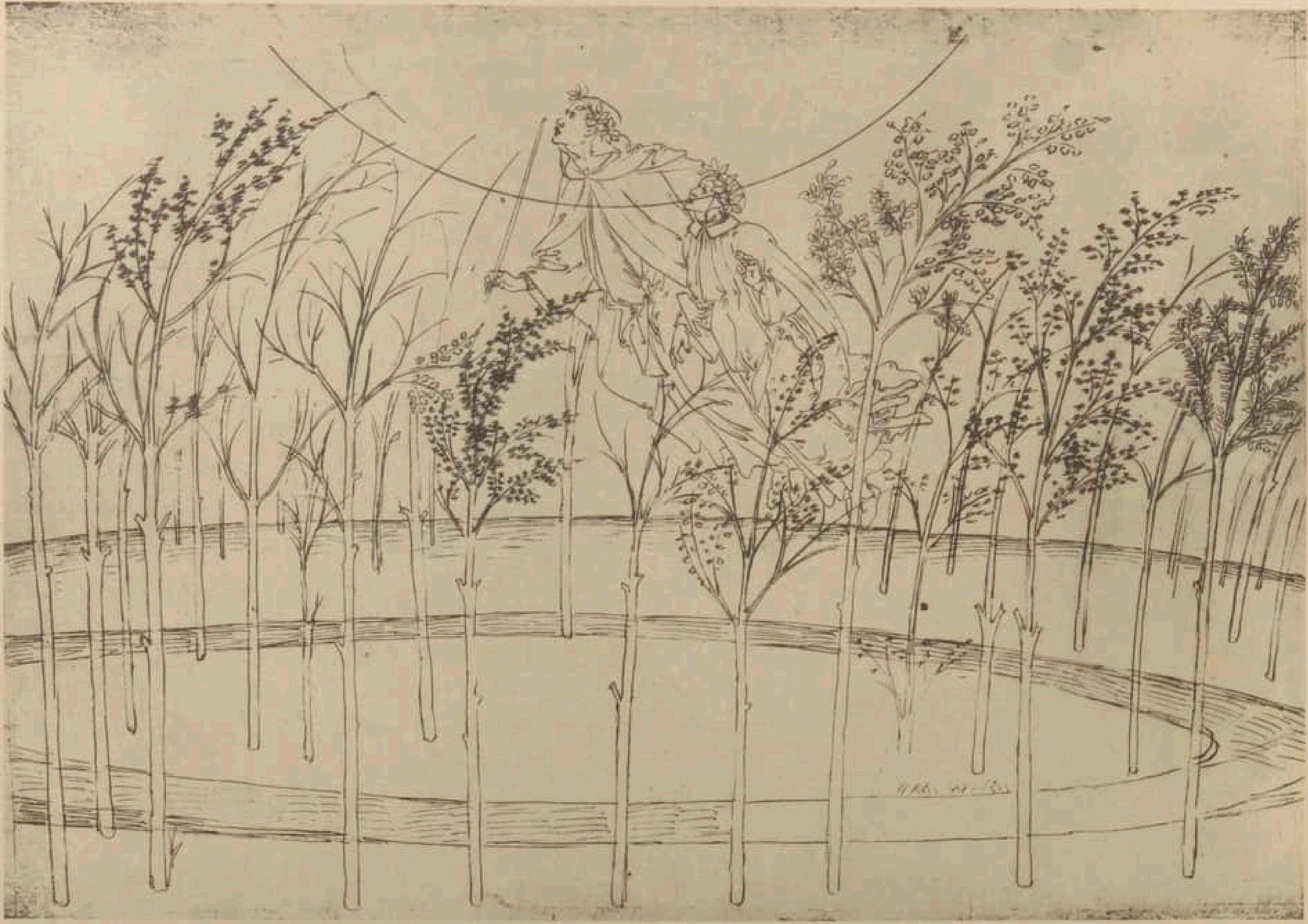
ILLUSTRATION DU CHANT XXXI DU PURGATOIRE
Berlin : Cabinet des Estampes

AU SOMMET DU PURGATOIRE

Purgatoire : Chant XXXIII

Berlin : Cabinet des Estampes

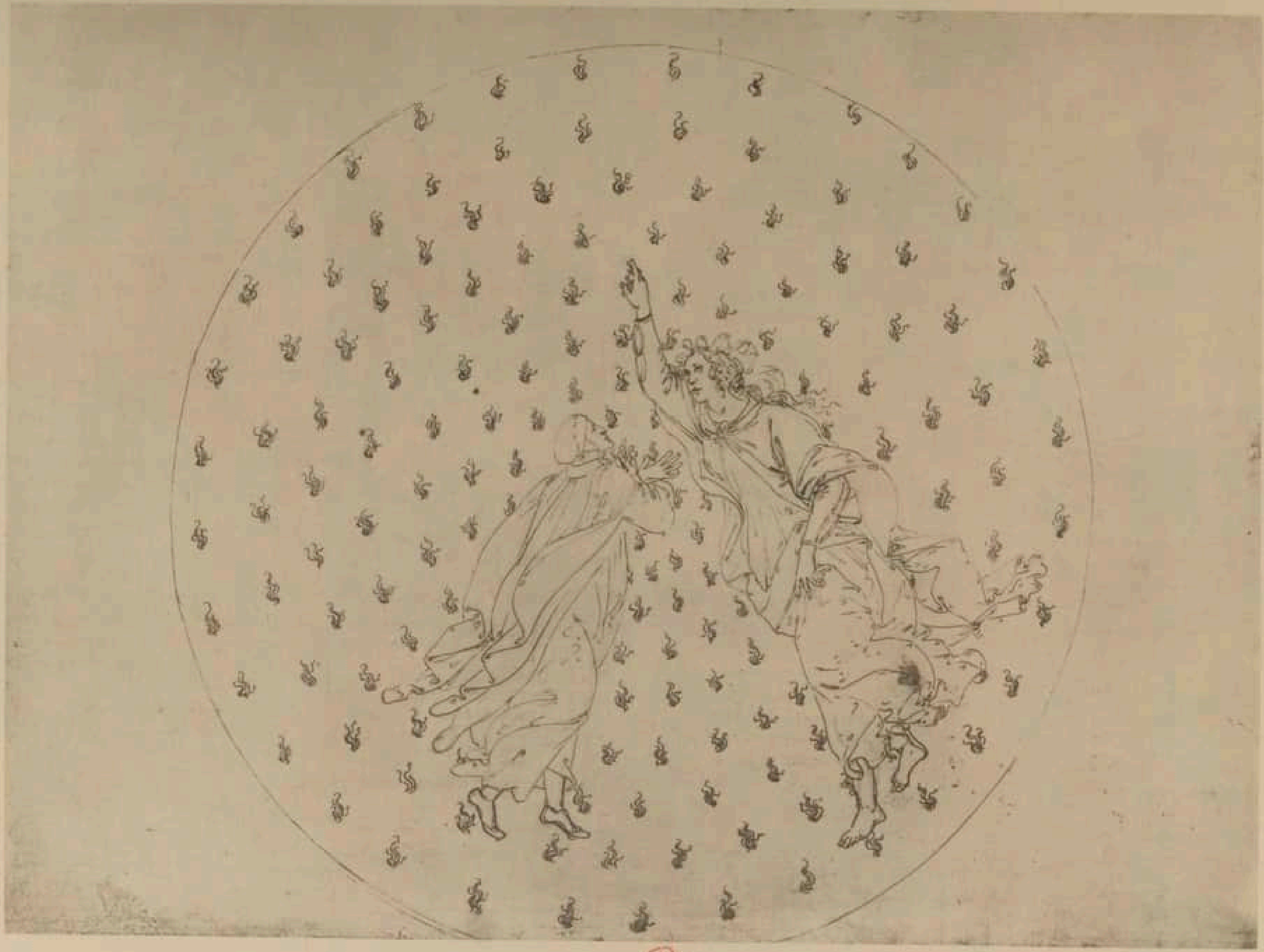
Planche LXXVII



BÉATRICE ET DANTE MONTENT AU CIEL

Paradis : 1er Chant

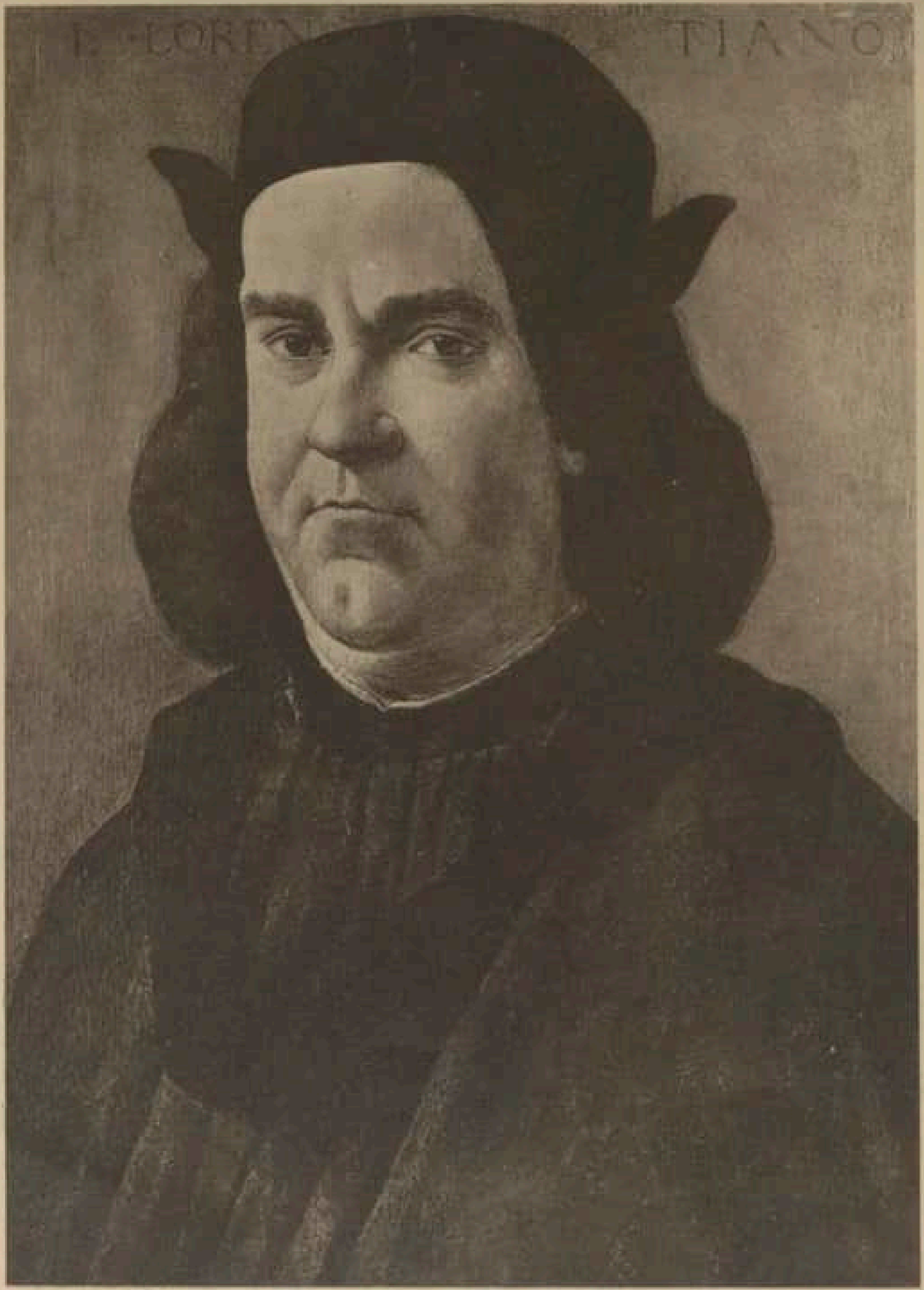
Berlin : Cabinet des Estampes



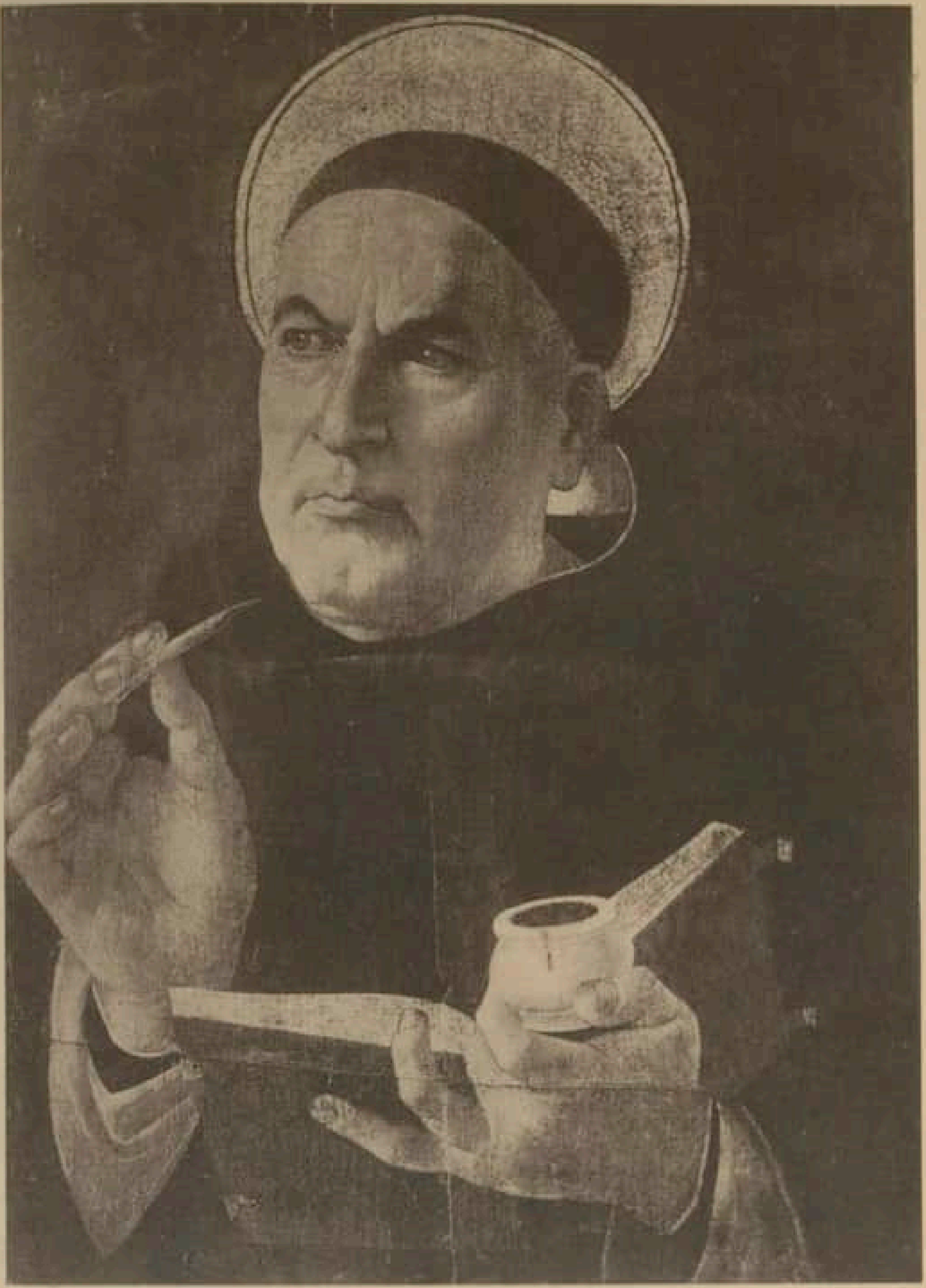
PARADIS : CHANT VI

Planche LXXIX

BÉATRICE ET DANTE DANS LE NEUVIÈME CIEL
Paradis : Chant XXVIII
Berlin : Cabinet des Estampes



LE MÉDECIN LORENZO LORENZANO
Philadelphie : Musée Johnson



SAINT THOMAS D'AQUIN
Zurich : Collection Abegg

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Planche LXXXI

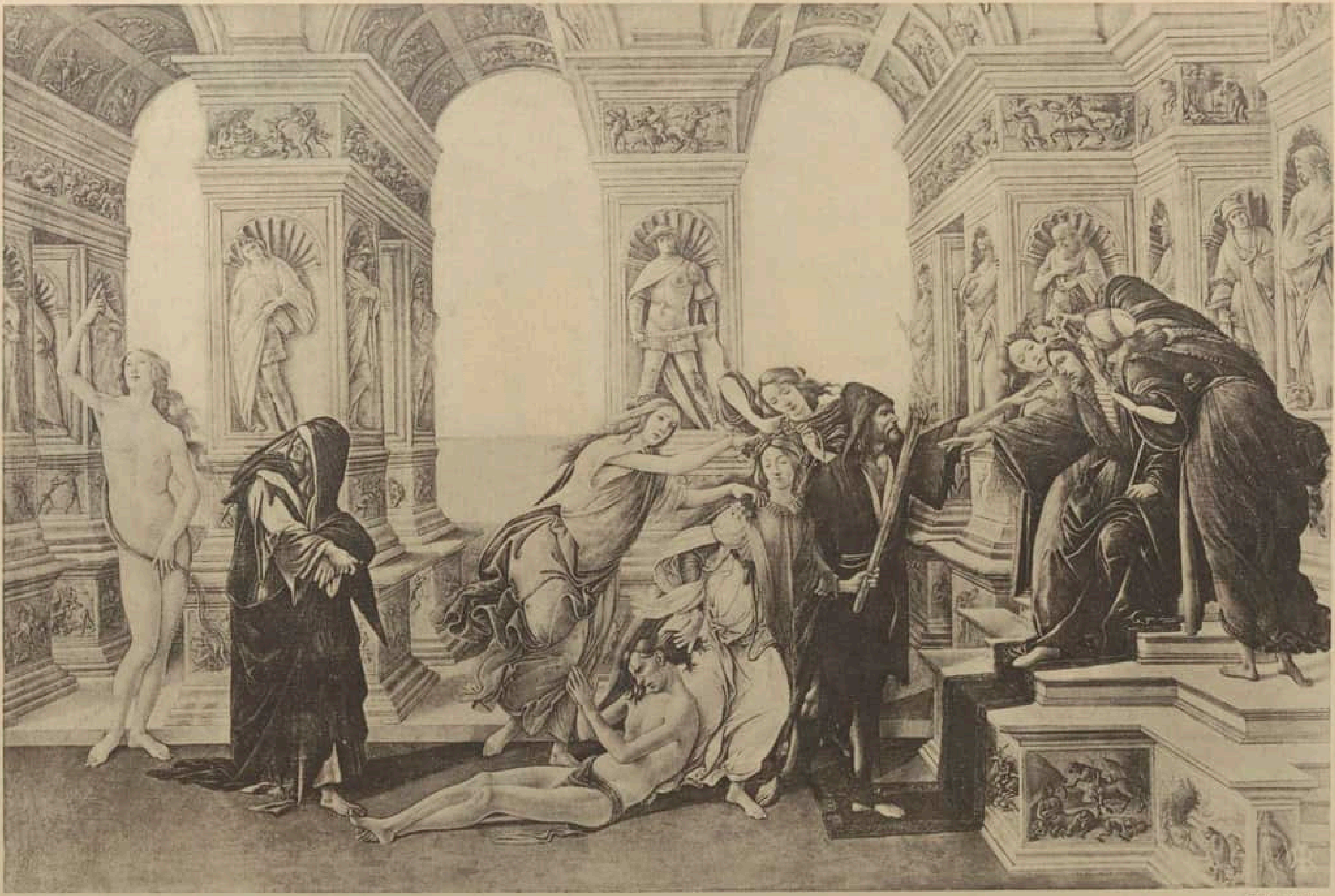
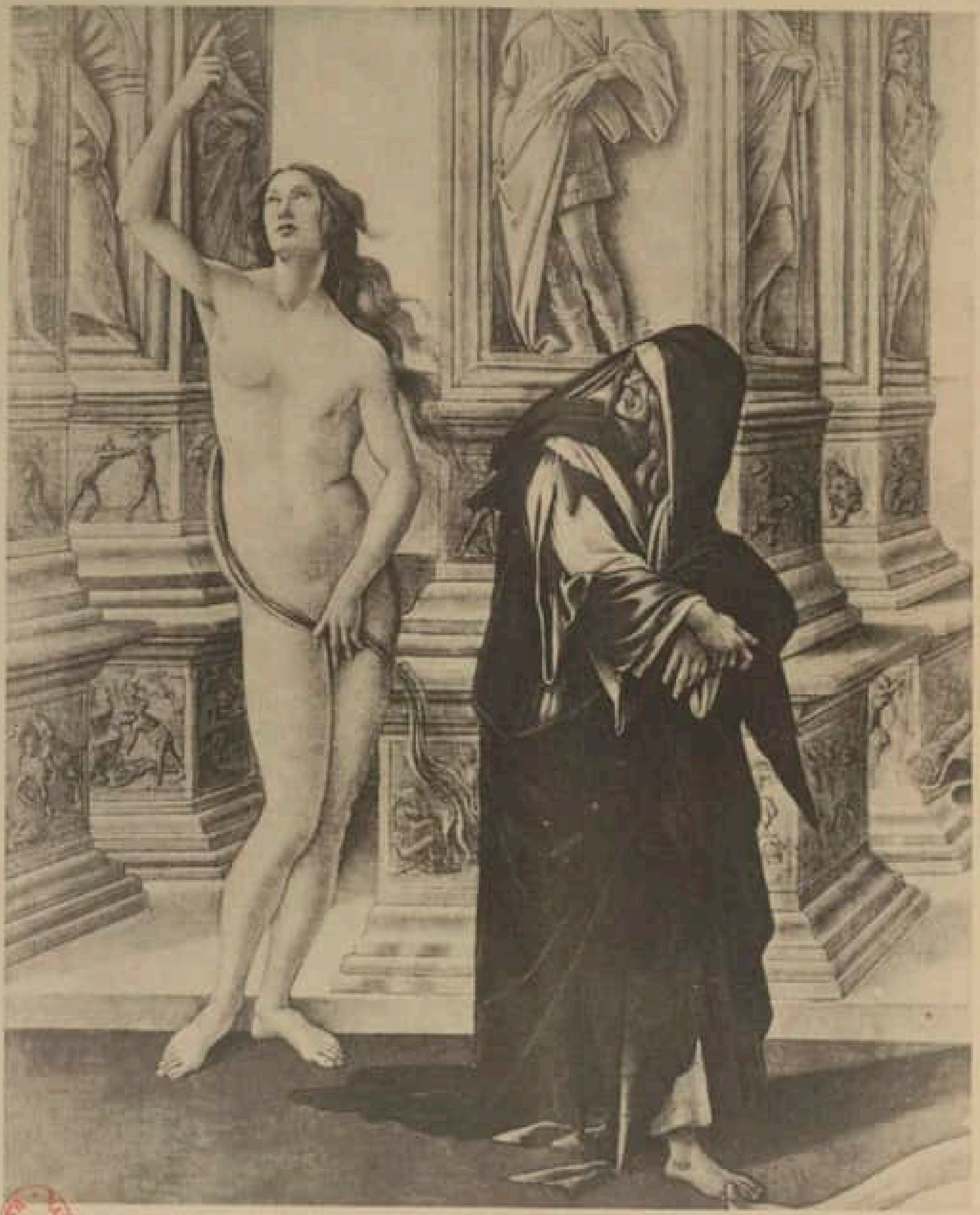


Photo Brogi

LA CALOMNIE
Uffizi



Photos Brogi

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

DÉTAILS DE LA PLANCHE LXXXII

HISTOIRE DE
Bergame : Académie

Photo Anderson

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

INIA ROMANA
ra, Collection Morelli

LA MORT DE LUCRÈCE
Boston : Musée Gardner

Photo Anderson

LA MORT DE LUCRÈCE
Florence : Galerie Pitti

Planche LXXXVI

Photo du Musée

LA DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT JÉROME
New-York : Metropolitan Museum

Planche LXXXVII

Phelo Brogi

LA VIERGE AU LAIT
Milan : Ambrosiana

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS ET LE PETIT SAINT JEAN
Rome : Collection Lazzaroni

ÉCOLE DE BOTTICELLI - CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES

Bergame : Académie Carrara

Cambridge (U. S. A.) : Fogg Art Museum

Paris : Collection Lazzaroni

Photo Montabone

VIERGE A L'ENFANT

Milan : Musée Poldi Pezzoli

Photo Brogi

VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS SE PENCHANT VERS LE PETIT SAINT JEAN

Florence : Galerie Pitti

DÉTAIL DE LA PLANCHE LIII

Photo Brogi

DÉTAIL DE LA PLANCHE LXXXVIII

Photo Anderson

Photo du Musée

ATELIER DE BOTTICELLI

VIERGE COURONNÉE PAR DEUX ANGES, AVEC L'ENFANT BÉNISSANT ET SAINT JEAN AGENOUILLÉ
Rome : Collection Pallavicini

VIERGE ALLAITANT L'ENFANT, AVEC UN ANGE ET LE JEUNE SAINT JEAN
National Gallery

JUDITH
Amsterdam : Collection E. vom Rath

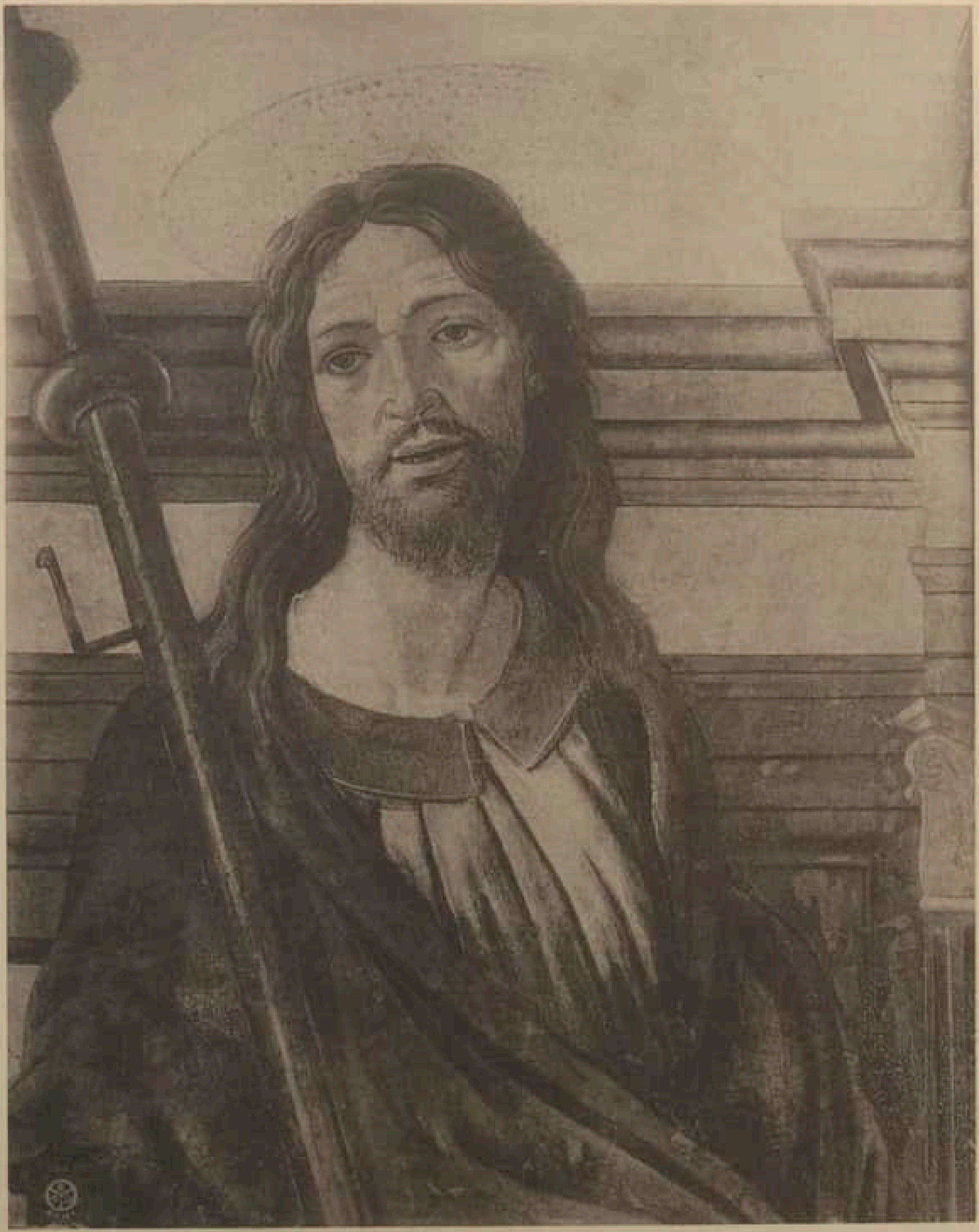


Photo Chauffourier

ÉCOLE DE BOTTICELLI - SAINT JACQUES LE MAJEUR
Rome : Palais Colonna

Photo Alinari

Photo du Musée

BF

INCONNUS SOUS L'INFLUENCE DE BOTTICELLI

CHRIST EN CROIX ENTRE LA VIERGE ET SAINT JÉROME

Fiesole : San Domenico

SAINTE FAMILLE

Francfort : Stædel

Photo du Musée

PIETA
Munich : Ancienne Pinacothèque

ATELIER DE BOTTICELLI - PIETA
Milan : Musée Poldi Pezzoli

Photos Brogi

LORENZO LOTTO - PIETA
Milan : Brera

Planche XCVII

Photo du Musée

CHRIST EN CROIX AVEC MARIE-MADELEINE ET UN ANGE
Cambridge (U. S. A.) : Fogg Art Museum

Planche XCVIII

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS
Grenade : Chapelle royale

Planche XCIX

Phote Alinari

ÉCOLE DE BOTTICELLI - ASSOMPTION

Gravure

Planche C

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

ÉCOLE DE BOTTICELLI - PENTECOTE
Richmond : Collection Cook

Planche CI

Photo du Musée

NATIVITÉ (1500-1501)
National Gallery

Planche CII

Photo du Musée

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE RF

DÉTAIL DE LA PLANCHE CII

LÉGENDE DE SAN ZENOBIO, ÉVÊQUE DE FLORENCE
VOCATION, BAPTÊME ET INTRONISATION DU SAINT
National Gallery

Photos du Musée

MIRACLES DU SAINT
National Gallery

Photo du Musée

MIRACLES DU SAINT
New-York : Metropolitan Museum

Photo Bruckmann

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

MIRACLE ET MORT DU SAINT
Musée de Dresde

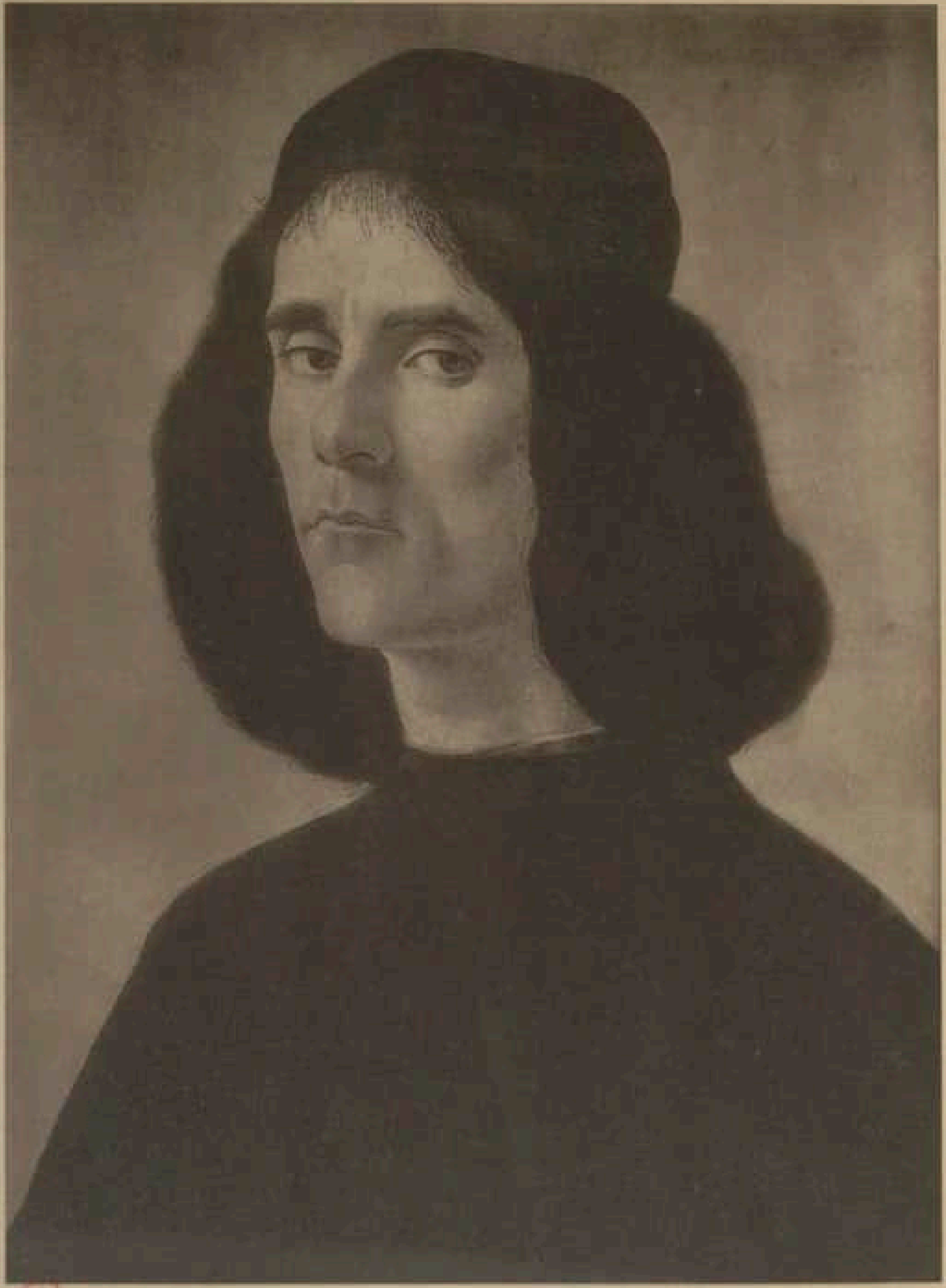
Photo du Musée

PORTRAITS BOTTICELLIENS

Washington : Collection Mellon

National Gallery

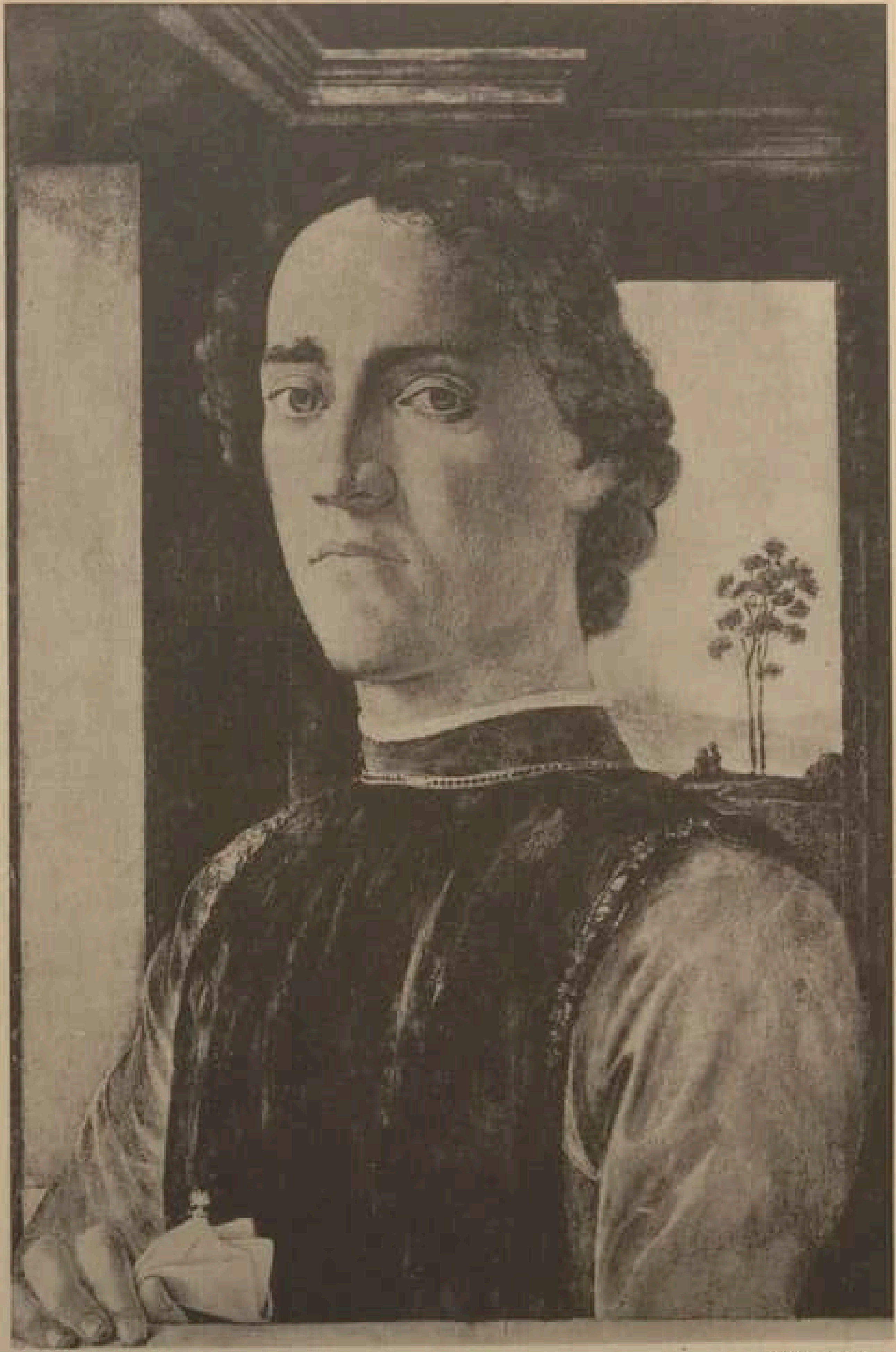
Photo Brogi



PORTRAITS BOTTICELLIENS

Uffizi

Barcelone : Collection Cambô



Photos Alinari

PORTRAITS BOTTICELLIENS

National Gallery

Naples : Musée Filangieri

Photo Brogi

PORTRAITS BOTTICELLIENS

Florence : Galerie Pitti

Londres : Collection Rothermere (naguère Milan : Trivulzio)

BN

Photo Braun

L'ABONDANCE
Dessin : British Museum

Planche CX

Photo Alinari

SAINT JEAN-BAPTISTE
Dessin : Uffizi

Planche CXI

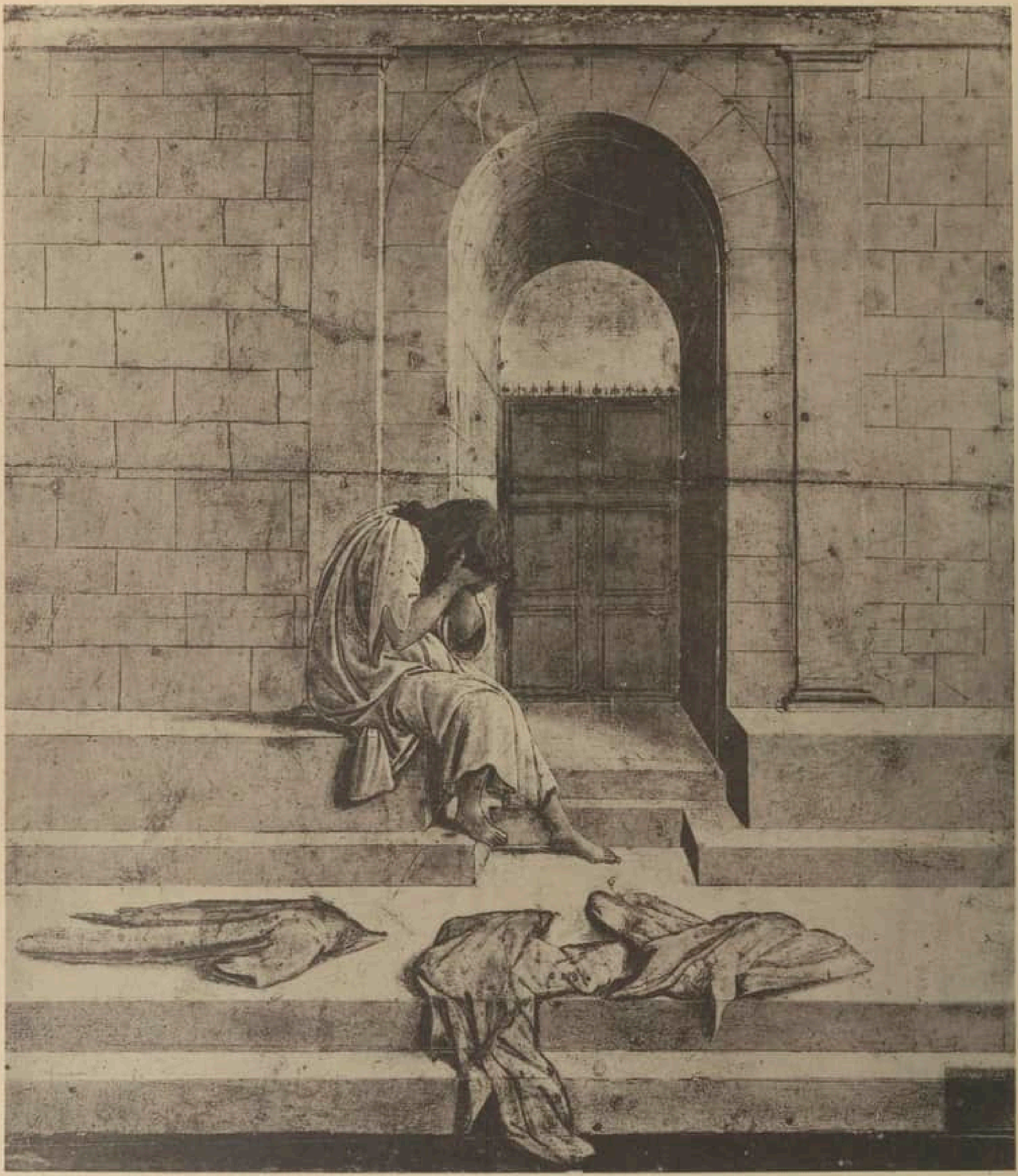


Photo Anderson

L'ABANDONNÉE
Rome : Collection Pallavicini

TABLE DES CHAPITRES

	Pages
PRÉFACE	VII
CHAPITRE PREMIER : *L'Enfance*	1
CHAPITRE DEUXIÈME : *Les Années d'apprentissage*	9
CHAPITRE TROISIÈME : *Le jeune Maître*	21
CHAPITRE QUATRIÈME : *Le Peintre des Médicis*	43
CHAPITRE CINQUIÈME : *Botticelli et Léonard*	57
CHAPITRE SIXIÈME : *Rome*	73
CHAPITRE SEPTIÈME : *L'Atelier achalandé*	95
CHAPITRE HUITIÈME : *Le Peintre des Madones*	105
CHAPITRE NEUVIÈME : *Les Dessins pour la Divine Comédie*	121
CHAPITRE DIXIÈME : *Age de transition*	129
CHAPITRE ONZIÈME : *Savonarole*	149
CHAPITRE DOUZIÈME : *La Fin*	179
NOTES	193
CATALOGUE DES PEINTURES	219
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE	239
TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES	249
TABLE DES PLANCHES	261

CE VOLUME,

LE NEUVIÈME DE LA COLLECTION

LES MAITRES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER

LE DOUZE OCTOBRE MIL NEUF CENT TRENTE-HUIT

SUR LES PRESSES

DE L'IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, A PARIS,

POUR LE TEXTE,

ET SUR LES PRESSES PHOTOTYPIQUES

DES ÉTABLISSEMENTS VIGIER ET BRUNISSEN

POUR LES PLANCHES